This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

PERIODICAL
DOES NOT CIRCULATE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MAR 1

# ENGLISCHE STUDIEN.

50. BAND.

Digitized by Google

Digitized by Google

# ENGLISCHE STUDIEN.

---

**Organ für englische philologie**

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

**Gegründet von Eugen Kölbing.**

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

*professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.*

---

50. band.

**Leipzig.**
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1916—17.

Digitized by Google

T5 3
F5
v.50
(Aug. 1916-Mar. 1917)

1. (Shakespeare-gedächtnis-)heft: s. 1—198, ausgegeben anfang August 1916.
2. heft: s. 199—326, ausgegeben anfang Dezember 1916.
3. heft: s. 327—464, ausgegeben mitte März 1917.

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Digitized by Google

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

MAR 1 1960

# Shakespeare-Gedächtnis-Heft

Zum
300. Todestag des Dichters
1616 / 23. April / 1916

Digitized by Google

Digitized by Google

# SHAKESPEARES LITERARISCHES TESTAMENT.

## I.

Es wird Shakespeare immer wieder zum vorwurf gemacht, daß er sich um die herausgabe seiner dramen gar nicht gekümmert habe, daß es ihm gleichgültig gewesen sei, ob seine meisterwerke der nachwelt bewahrt würden oder verlorengingen. Und tatsächlich läßt sich nur von den beiden epischen dichtungen *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece* mit bestimmtheit sagen, daß er sie selbst zum druck befördert hat. Dagegen ist dies auch für die zweite quartausgabe des *Hamlet*, 1604, durchaus unwahrscheinlich, obwohl auf ihrem titel steht, sie sei gedruckt "according to the true and perfect Coppie." Hätte der dichter selbst seinen *Hamlet* der presse übergeben, so dürften wir erwarten, daß uns ein vorwort dies außergewöhnliche vorgehen motivierte. Das tun zb. John Marston oder Thomas Heywood, wenn sie ihre stücke selbst drucken lassen. In der vorrede zur ersten ausgabe seines *Parasitaster, or the Fawn*, 1606, sagt Marston:

If any shall wonder why I print a comedy, whose life rests much in the actor's voice, let such know that it cannot avoid publishing; let it therefore stand with good excuse that I have been my own setter out.

Und ganz übereinstimmend damit hatte Marston schon das zur selben zeit wie der authentische *Hamlet*, 1604, gedruckte drama, *The Malcontent*, eingeführt. Shakespeare hat also, soviel wir sehen können, gar keinen anteil an all den ausgaben seiner schauspiele gehabt, die zu seinen lebzeiten gedruckt wurden.

## II.

Da bereitete Shakespeares freund Ben Jonson eine sammlung seiner dramatischen werke vor. Das war ein großes



Digitized by Google

unterfangen, denn zum erstenmal sollten hier die schauspiele auf eine stufe mit den anderen dichtungsarten gestellt werden. Von Chaucers werken, den das 16. jahrhundert als vater der englischen dichtkunst verehrte, existierten wohl schon mehrere stattliche ausgaben; zuletzt war 1598 der folioband erschienen, den Speght besorgt hatte, und von dem schon 1602 eine neue auflage nötig war. Als bedeutendster englischer dichter nach ihm galt Edmund Spenser, und demgemäß wurden auch Spensers dichtungen 1611 in einem imposanten foliobande gesammelt. Diesen beiden wollte sich nun Ben Jonson anreihen, dessen selbstgefühl ihn ja in eine reihe mit den größten treten ließ. Manchen spott mußte er sich gefallen lassen wegen des stolzen bandes mit dem titel *The Works of Beniamin Jonson*, den das bildnis des dichters mit der umschrift "Doctissimus Poetarum Anglorum" zierte [1]). Noch im frühjahr 1637 (nach Thomas Seccombe im *Dictionary of National Biography*) läßt ihn Sir John Suckling als präsiden der Apollo-kneipe den lorbeer des Gottes vor allen anderen beanspruchen mit rücksicht auf diese folio:

The first that broke silence was good old Ben,
Prepared before with Canary wine,
And he told them plainly, He deserved the Bays,
For his were called Works; where others' were but Plays [2]).

Am 20. Januar 1615 (neuen stils) wurde das druckrecht durch eintrag ins register der Stationers' Company für die bisher noch nicht veröffentlichten teile dieser folioausgabe gewahrt [3]). Aber das titelblatt trägt das datum 1616, was bei dem jahresanfang an ostern sogar die ersten drei monate dieses jahres noch ausschließt. Auch trägt das porträt Ben Jonsons den dichterlorbeer. Durch patent vom 1. Februar 1616 erhielt Jonson von könig Jacob eine pension von 100 mark gold, und, wie es scheint, war diese gabe mit der überreichung eines lorbeerkranzes verbunden. Jonson wußte diese ehrung sehr zu schätzen und veranlaßte seinen freund John Selden

[1]) Vgl. den diplomatischen neudruck von Bang, Materialien z. kunde d. ält. engl. Dramas VII.

[2]) Fragmenta Aurea, 1647, zitiert nach Arber's Jonson Anthology, p. 287.

[3]) 20° Januarij 1614: William Stansbye — Entred for his Coppie vnder the handes of master Tavernour and both the wardens Certayne Masques at the Court never yet printed written by Ben Jonson — VI d.

Digitized by Google

zur einschiebung eines besonderen kapitels in seinen *Titles of Honour:* »Über den brauch, lorbeerkränze dichtern zu überreichen«.[1]) Deshalb ist es wahrscheinlich, daß der lorbeer auf dem bildnis vor der folio diese bestimmte bedeutung hat, und daß dieses bildnis erst nach dem 1. Februar 1616 entstanden ist. Bei Ben Jonsons außerordentlicher sorgfalt nahm offenbar der druck der großen ausgabe sehr viel zeit in anspruch. Und die publikation dieser folio bildete die hauptsorge Ben Jonsons im frühjahr 1616.

## III.

Nun soll in dieser zeit gerade, wie der Stratforder vikar John Ward gehört und 1662 oder 63 in seinem notizbuch aufgezeichnet hat, Ben Jonson seinen freund Shakespeare in Stratford besucht haben:

Shakespear, Drayton, and Ben Jhonson, had a merry meeting, and itt seems drank too hard, for Shakespear died of a feavour there contracted. (Shakespeare Allusion-Book II p. 111.)

Dem geistlichen, der sich natürlich für den berühmtesten sohn seiner stadt interessierte — er notiert sich ja: "Remember to peruse Shakespeares plays, and be versd in them, that I may not bee ignorant in that matter" —, mag die geschichte von einem der älteren einwohner, die noch die zeit vor 46 jahren in erinnerung hatten, erzählt worden sein. Daß dieser nun die namen der beiden dichtergenossen Shakespeares ohne grund genannt habe, ist nicht anzunehmen. Es kamen nicht so viele bedeutende männer nach Stratford, daß das nicht so viele bedeutende männer nach Stratford, daß das nicht aufgefallen wäre. Drayton, nur ein jahr jünger als Shakespeare, war in Warwickshire selbst geboren und kam öfters in seine heimatgrafschaft, die er, wie er in seinem *Polyolbion* beweist, mehr als alle anderen grafschaften Englands liebte[2]) Und wir wissen aus der nachgelassenen schrift von Shakespeares schwiegersohn, dr. John Hall — *Select Observations on English*

[1]) Selden, Titles of Honour 1614 ff., part II, cap. 43: On the custom of giving crowns of laurel to poets. Am schluß sagt der verfasser: Thus have I, by no unseasonable digression, performed a promise to you, my beloved Ben Jonson. B. Jonson ed. Gifford-Cunningham I, p. XI, anm. 2.

[2]) Vgl. Elze, Shakespeare[2] p. 578, anm. und Polyolbion XIV 161 ff.



Digitized by Google

*Bodies, and Cures both Empericall and Historicall performed upon very eminent persons in desperate discases* (1657)[1]), p. 26 —, daß Drayton durch diesen von einem wechselfieber geheilt worden ist. Ben Jonsons freundschaft mit Shakespeare ist uns ja durchaus sicher bezeugt. Es liegt also absolut nichts unglaubwürdiges in dem ersten satz von Wards notiz, der zusammenkunft der drei dichter in Stratford. Man mag auch darauf verweisen, daß noch zwei neffen Shakespeares zu der gemeinde Wards gehörten, und daß sich überhaupt die tradition sehr wohl 40 bis 50 jahre in der kleinen stadt erhalten konnte.

Bei dieser gelegenheit, bei der es so lustig zugegangen sein soll, hat Ben Jonson ganz gewiß mit stolz von seiner folioausgabe, der ersten hälfte seines lebenswerks, erzählt.

Sollte er da nicht auch Shakespeare, der ja seine dichterlaufbahn für abgeschlossen ansah — denn so wird man doch wohl die schlußworte im *Sturm* auffassen dürfen — und alles, was er geschaffen hatte, überblicken konnte, ermuntert haben, seinem beispiel zu folgen? Sollte er nicht den wert der dramatischen poesie, die ihren schwestern ebenbürtig zur seite treten dürfe, gepiesen und es beklagt haben, daß Shakespeares herrliche werke der nachwelt verloren seien, wenn sie nicht auf dieselbe weise gesammelt würden, wie er dies für seine arbeiten getan habe? Es war ja doch derselbe Ben Jonson, der dann 1623 die große posthume folioausgabe von Shakespeares dramen unter seinen besonderen schutz nahm.

Vielleicht darf auch darauf hingewiesen werden, daß Drayton seinerseits jetzt auch darauf ausging, seine werke in einer folio zu sammeln. Freilich nicht die meist etwas handwerksmäßig mit anderen, wie Chettle, Munday, Dekker, Wilson, Hathaway, auf bestellung zusammengeschriebenen dramen, sondern die gedichte, die seinen ruhm ausmachten. Ein oktavband war schon 1605 erschienen; jetzt lockte Ben

---

[1]) Der wackere "Attendant" der parlamentsarmee, James Cook, der die "Observations" von Hall veröffentlichte, war von dessen witwe, Shakespeares tochter Susanna, in ihrem hause, New Place, empfangen worden, und sie hatte ihm alle bücher und papiere ihres mannes gezeigt. Aber er hatte offenbar keine ahnung, daß er im hause eines dichterfürsten war. Cook interessierte sich eben für praktische medizin, und Susanna wollte den wissenschaftlichen nachlaß ihres mannes zu geld machen. In Cooks vorrede zu dem duodezbändchen wird Shakespeares name nirgends erwähnt.

Digitized by Google

Jonsons beispiel zur entfaltung größeren pomps. 1619 kam eine folioausgabe seiner dichtungen heraus, aus der er allerdings, da seine verleger sich dagegen sperrten, sein hauptwerk weglassen mußte, so daß seine absicht eigentlich mißlungen war.

## IV.

Shakespeare, der im April 1615 im prozeß gegen Mathy Bacon auf herausgabe der urkunden über ein grundstück im Blackfriars' bezirk in London, dessen mitbesitzer er vor kurzem geworden war, als erfolgreicher kläger auftrat, und der sich noch im September, wie wir aus dem tagebuch des Stradforder stadtschreibers Thomas Greene wissen, lebhaft für die einfriedung der gemeindeländereien interessierte, hat am 25. Januar 1616 "in perfect health and memory" sein testament entworfen. Als notar fungierte dabei Francis Collins, ein Warwicker rechtsanwalt, und es ist sehr wohl möglich, daß Shakespeare noch selbst in die grafschaftshauptstadt hinübergeritten war, um das dokument aufsetzen zu lassen.

Shakespeare stand im 52. jahre eines an anstrengungen und aufregungen überaus reichen lebens; da brauchte er keine äußere veranlassung, um sein haus für alle fälle zu bestellen. Schon etwa zwei wochen später, am 10. Februar, fand die hochzeit seiner tochter Judith mit dem weinhändler Thomas Quiney statt[1]). Daß der dichter an dieser heirat keine rechte freude gehabt habe, ist schon öfter vermutet worden. Die braut war fast 32, der bräutigam 4 jahre jünger; es war ein mißverhältnis ähnlich wie einst bei Shakespeares eigener verheiratung, und wie es der dichter später beklagt hatte in den bekannten versen in »Was ihr wollt«. Doch die ähnlichkeit geht noch weiter: die tochter wurde, wie auch die mutter, in aller eile ohne aufgebot getraut. Hätte Shakespeare einige wochen vorher von der heirat gewußt, dann hätte er nicht sein testament ohne rücksicht darauf aufgesetzt; jetzt wurde eine änderung des entwurfes — es war noch keine reinschrift — nötig. —

Aber nicht dies allein mochte Shakespeare veranlassen, ein paar stellen in dem testament zu korrigieren, sondern auch

[1]) Vgl. Charles I. Elton, William Shakespeare. His Family and Friends, ed. A. Hamilton Thompson (1904), p. 252 ff.

Digitized by Google

ein anderer umstand. Elze vermutete, daß das fröhliche trinkgelage der drei poeten bei gelegenheit der hochzeit von Shakespeares tochter stattgefunden habe, eine ansicht, die auch von anderen, zb. neuerdings Frank Harris, Shakespeare the Man, London 1909, p. 411, vertreten wird, und deren möglichkeit ohne weiteres zuzugeben ist. Shakespeare hatte nach der erzählung von Sir Nicholas l'Estrange, die gewiß zuletzt auf Ben Jonson selbst zurückgeht[1]), bei einem von Jonsons kindern pate gestanden. Jetzt lud er den gevatter zur hochzeit seiner tochter ein. Auch wenn ihm die verbindung nicht recht gefallen wollte, hat er doch, wie die testamentsänderungen zeigen, seiner Judith verziehen. Auf jeden fall paßt die zeit für den besuch der beiden dichter sehr gut, da nur die monate Februar oder März in betracht kommen. —

## V.

Ging Shakespeare damals auf Ben Jonsons gedanken einer gesamtausgabe seiner werke oder doch seiner dramen ein, so erhob sich zunächst die frage, wie das material zu beschaffen sei. Der dichter selbst besaß gewiß nichts mehr von den manuskripten der älteren stücke, die vor 15 bis 25 jahren geschrieben worden waren. Sehr wahrscheinlich hat er nicht einmal die jüngeren handschriften aufbewahrt. Da er nach dem zeugnis seiner schauspielerkollegen »niemals eine zeile durchstrich«, hat er keine umarbeitungen vorgenommen, sondern nur eine einzige niederschrift gehabt. Diese wurde aber, eben weil sie so gut lesbar war, von dem dichtenden theatermann direkt seiner truppe als bühnenexemplar zur verfügung gestellt. Er selbst arbeitete eben für die bühne, das manuskript war ihm nur ein zwischenglied zwischen dem schaffenden dichtergeist und dem nachschaffenden ausdruck des schauspielers. Wir können als das allernatürlichste annehmen, daß Shakespeare selbst keine manuskripte besaß. Dagegen mußte ja seine theatertruppe alle die stücke haben, die doch da und dort immer wieder im repertoire auftauchten. Der einzige weg war also, sich mit seinen alten bühnengenossen, von denen

[1]) Merry Passages and Jeasts no. 11. Shakespeare Allusion Book II p. 8. Nach dem verzeichnis der gewährsmänner für die anekdoten, scheint ein Captain Duncomb sie Sir N. l'Estrange erzählt zu haben.

Digitized by Google

er sich in den letzten fünf jahren mehr und mehr zurückgezogen hatte[1]), wieder in verbindung zu setzen. Die führer der truppe des königs waren Richard Burbage und John Heming; sie gehörten zu den ältesten mitgliedern und hatten die ganze entwicklung Shakespeares von seinem eintritt bis zu seinem ausscheiden und von seinen ersten ungestümen versuchen als dramatiker bis zum abgeklärten rückwärtsschauen seiner letzten stücke miterlebt. Der komiker William Kemp, der in den neunziger jahren ihr treuer gefährte gewesen war, hatte in Henry Condell einen nachfolger gefunden. Heming, Burbage und Condell stehen an der spitze der königlichen truppe, als sie 1619 um die erneuerung des patents für die spielerlaubnis einkommen. Heming und Condell sind noch die ersten der truppe in dem neuen patent, das bei der thronbesteigung Karls I., 1625, ausgestellt wurde. (J. P. Collier, Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare, Shakespeare-Society, 1846, p. 140.) Mit diesen drei freunden dürfte Shakespeare den plan einer sammlung seiner dramen alsbald besprochen haben. Die schauspieler des königs waren zudem die eigentümer der stücke, so daß ihre einwilligung zum druck auf jeden fall eingeholt werden mußte.

## VI.

Im März nahm Shakespeare einige änderungen an seinem testamentsentwurf vor und unterschrieb das dokument. Der tag ist nicht zu bestimmen, da man in dem datum des am 25. Januar geschriebenen testaments der einfachheit halber nur den namen des monats geändert hatte. Ob der dichter noch »in voller gesundheit«, wie es im schriftstück hieß, seinen willen kundgab, wissen wir freilich nicht. Die zwei unterschriften seines namens am unteren rande der zwei ersten blätter sind ohne zweifel zitterig geschrieben, und man hat das mit dem fieber in zusammenhang gebracht, an dem er gelitten haben soll. Zum teil muß daran aber die lage des papiers schuld sein; denn auch die von dem schreiber des anwalts geschriebenen zwei letzten zeilen sind etwas zitterig ausgefallen — vermutlich, weil die großen blätter über den rand des schreibpults hinausragten. Dagegen

[1]) Mit John Heming verbanden ihn freilich noch interessen finanzieller art.

Digitized by Google

zeigen die worte »By me William Shakspere« in der mitte des dritten blattes eine feste, sichere hand und lassen nicht darauf schließen, daß der dichter, wie Halliwell annahm, im bett lag, als er seinen namen unterschrieb[1]).

Unter den korrekturen ist für uns am wichtigsten der eingeschobene passus

"& to my ffellowes John Hemynges, Richard Burbage & Henry Cundell XXVI s. VIII d. apeece to buy them ringes."

Er beweist, daß zwischen Januar und März 1616 etwas vorgefallen sein muß, was Shakespeare seine alten schauspielergenossen und speziell Burbage, Heming und Condell wieder nahe brachte[2]).

Wenn wir nun sehen, daß gerade diese seine alten kollegen später seine dramen gesammelt der nachwelt überliefern, liegt da der gedanke nicht nahe, daß es der plan dieser ausgabe war, der Shakespeare veranlaßte, ihrer in seinem testament zu gedenken? Er vermachte ihnen freilich nur jedem einen andenkenring und erwähnt nichts von seinen literarischen arbeiten. Es mag darauf hingewiesen werden, daß die stelle einkorrigiert und deshalb der raum äußerst beschränkt war. Und dann, durfte er nicht glauben, daß der ring an ihrem finger genügen würde, um ihnen seinen letzten wunsch, den er mit ihnen besprochen hatte, immer gegenwärtig zu halten? Oder glaubte er selbst doch noch nicht an das ende, sondern hoffte noch mit eigenen augen den druck zu leiten?

## VII.

Nach der erzählung bei John Ward soll Shakespeare an dem fieber gestorben sein, das er sich durch zu heftiges pokulieren mit Drayton und Jonson zugezogen habe. Das ist natürlich nicht gut möglich: das »fieber« — unter dem man zumeist den typhus verstand — wird nicht durch den guten wein, sondern durch das schlechte wasser der schmutzigen kleinen landstadt erzeugt worden sein. Am 17. April war

---

[1]) Vgl. das Faksimile im 24. bande des Shakespeare-jahrbuchs. — Halliwell, Outlines of the Life of Shakespeare[5] p. 213.

[2]) Die zwei Stratforder bürger, denen bei dieser gelegenheit gleichzeitig andenkenringe ausgesetzt wurden, kamen natürlich fast täglich in Shakespeares gesichtskreis: da steht die sache anders.

Digitized by Google

das begräbnis von Shakespeares schwager, dem hutmacher William Hart. Wir wissen nicht, ob Shakespeare noch daran teilnehmen konnte.

Am 23. April ist der dichter gestorben und zwei tage darauf in der Dreifaltigkeitskirche seiner vaterstadt an bevorzugter stelle beigesetzt worden. Die messingne grabplatte wurde wohl gleich darauf eingelegt mit der inschrift, die Shakespeares leib die ewige ruhe gewähren sollte. Das monument an der wand, das den dichter selbst darstellt, wie ihn seine mitbürger zuletzt gekannt hatten, brauchte längere zeit zur ausführung. Es wird zuerst 1623 in dem gedicht von Leonhard Digges vor der Shakespeareschen folio erwähnt. Ein gelehrter freund — nicht Ben Jonson, denn dem wäre der metrische fehler im worte Sokrates mit kurzer anfangssilbe nicht passiert —, sondern vielleicht ein Stratforder schullehrer — setzte darunter die stolze inschrift, daß diesen Nestor an urteil, Sokrates an geist, Vergil an kunst das volk betrauere und die götterversammlung des Olymp aufgenommen habe. Trotz aller puritanischen neigungen wußten die Stratforder sehr wohl, daß sie einen großen verloren hatten. Aber auch in der ferne ist sein tod nicht so unbemerkt vorbeigegangen, wie immer behauptet wird. Das gedicht von William Basse, das für den toten einen platz neben Englands größten dichtern Chaucer, Spenser und Beaumont in der Westminsterabtei verlangt, ist wahrscheinlich schon 1616 entstanden[1]). Als Spenser 1599 in Westminster gestorben war, wurde er neben seinem großen vorgänger Chaucer in der abteikirche beigesetzt. Ihnen hatte sich als dritter 1608 Francis Beaumont zugesellt, und damit war der »dichterwinkel« in der Westminsterabtei begründet. Nun sagt William Basse: »Macht raum, ihr großen dichter, für Shakespeare! Ein bett umschließe alle vier, denn bis zum jüngsten tage wird kein fünfter kommen, den ihr einlassen müßt. Wenn euer vortritt im tode aber einem vierten genossen keinen platz läßt: dann schlafe du, Shakespeare, unter deinem eigenen marmor, und andere mögen später die ehre erstreben, neben dir zu ruhen.« An die ersten zeilen knüpfte später Ben Jonson an in dem großen

[1]) Vgl. Poetical Works of William Basse, ed. R. Warwick Bond (1893), p. 113.

Digitized by Google

widmungsgedicht vor der folio: »Ich will nicht Chaucer, Spenser, Beaumont bitten, dir platz zu machen, Shakespeare. Du bist ein monument ohne grab, du lebst, solange dein buch lebt.« [1]) Etwas rätselhaft ist der zweite passus in dem gedicht von Basse, wo er von "this carued marble of thine owne" [2]) spricht. Soll sich das auf die büste beziehen, die die Stratforder über Shakespeares grab errichteten, die freilich nicht von echtem marmor ist?

Mit noch mehr recht möchte ich die verse von Hugh Holland, die vor der folio von 1623 abgedruckt sind, als unmittelbares echo auf die todesnachricht ansprechen: »Trauert ihr Briten, denn euer Shakespeare ist dahin! Die leiche, den sarg schmücken jetzt die lorbeeren, die ihn zum könig der dichter gekrönt haben. Aber die fama bleibt nach seinem abgang noch auf der bühne und verkündet, wie der nuntius in der tragödie, seinen ruhm.« Das etwa ist der sinn des gedichts, das nirgends auf den druck seiner werke hinweist. Daß es in die folio aufgenommen wurde, beweist nichts für den zeitpunkt der entstehung; auch vor Ben Jonsons folio stehen gedichte, die viel früher als 1616 entstanden sind, und in derselben weise pflegten die verleger stets ältere widmungsgedichte auf den autor seinen werken voranzustellen.

Dagegen ist Davenants ode auf Shakespeare (gedruckt 1638 in seiner gedichtsammlung *Madagascar, with other Poems*) sicher nicht, wie Samuel Johnson meinte, von dem damals elfjährigen knaben gedichtet [3]), eine annahme, gegen die auch die letzte strophe der ode spricht, wo es heißt, der Avon sei aus kummer über Shakespeares tod, weil zu viele seiner tränen weggeflossen seien, schon lange — "Long since (alas!)" — nur noch ein kleiner bach.

---

[1]) Vgl. Schücking, Shakespeare im urteil seiner zeitgenossen, dessen folgerungen ich aber nicht unterschreiben kann.

[2]) So im Lansdowne-ms. 777; die handschrift, die Fennel 1853 publizierte, liest — nicht verständlicher — "In this uncarved marble of thine owne", was man schließlich auf ein buch beziehen könnte.

[3]) "One of his first attempts, when he was only ten years old, was an Ode in remembrance of Master William Shakespeare. This is a remarkable production for one so young . . ." heißt es in der Biographie bei Alex. Chalmers (Works of the English Poets VI. 341).

Digitized by Google

## VIII.

Unter den drei schauspielern, denen die vorbereitung der gesamtausgabe von Shakespeares dramen nach der anordnung des testaments anvertraut war, war Richard Burbage ohne zweifel der bedeutendste (vgl. Collier, Memoirs of the Principle Actors, und die artikel im *Dictionary of National Biography* von Sidney Lee). Er stand an der spitze der truppe, war ihr größter heldendarsteller und war mit seinem vater und seinem bruder zugleich der gründer und erbauer der beiden theater, die die schauspieler des königs besaßen, des von Blackfriars, das der familie Burbage selbst gehört zu haben scheint, und des Globus. Burbage dürfte deshalb auch zunächst die ausführung von Shakespeares plan in die hand genommen haben; aber in der ersten zeit hatte er noch andere sorgen im kopf. Am 14. Oktober starb sein dreijähriges töchterchen Winifred; seine gattin war guter hoffnung und schenkte drei wochen später einem knaben das leben, den Burbage nach Colliers ansprechender vermutung (History of English Dramatic Poetry and Annales of the Stage III 284) in der erinnerung an seinen verstorbenen freund am 6. November auf den namen William taufte.

John Heming, der mit Shakespeare 1614 nach seiner endgültigen übersiedlung nach Stratford noch in geschäftlichen beziehungen gestanden hatte, bestätigte am 10. Februar 1618, daß in bezug auf das haus in Blackfriars, das Shakespeare mit ihm und zwei anderen zusammen besaß, genau nach dem willen des verstorbenen verfahren werde. Daß dieses rein äußerliche geschäft fast zwei jahre gedauert hatte, beweist, daß auch Heming jetzt nicht herr seiner zeit war.

Ben Jonson aber, den wir uns als den treibenden geist bei der großen aufgabe denken dürfen, machte im sommer 1618 seine große fußreise nach Schottland zu William Drummond, dem Laird von Hawthornden, und kehrte erst im anfang des folgenden jahres zurück. Auch er konnte sich also um das einzelne in der sammelarbeit der drei schauspieler nicht kümmern.

Diese arbeit war nicht leicht. Haben schon in unserer zeit nur die größten theater, und selbst diese noch nicht lange, ein archiv, wo die handschriften der autoren und bearbeiter von stücken aufbewahrt werden, so war natürlich am anfang

Digitized by Google

des 17. jahrhunderts davon nirgends die rede. Das originalmanuskript des autors — so dürfen wir wohl annehmen — diente als bühnenexemplar, solange bis es abgenützt war, und wurde dann durch eine abschrift ersetzt. War das stück in der zwischenzeit gedruckt worden, so erwies es sich natürlich als sehr bequem, statt der abschrift ein exemplar des druckes zu verwenden, das selbstverständlich durchkorrigiert werden mußte. Die schauspieler besaßen jeder ihre rollenhefte — einzelne von solchen sind auf uns gekommen —, wo nur ihre rolle mit den stichwörtern der andern reden verzeichnet war[1]). Das gibt uns einen begriff von den "true original Copies", die nach dem titelblatt der folio Shakespeares genossen vorlagen.

Hier mag es gestattet sein, darauf hinzuweisen, daß sich unter den papieren, die Cook von Shakespeares tochter Susanna zur durchsicht gezeigt wurden, aller wahrscheinlichkeit nach kein dramenmanuskript des dichters befand. Da die herausgeber der folio — auf sie bezieht sich doch wohl die notiz — Ben Jonson berichtet haben, daß sie in den manuskripten nie eine durchgestrichene zeile fanden (Discoveries, B. Jonson ed. Cunningham III 398), muß doch alles, was von originalhandschriften vorhanden war, in ihre hände übergegangen sein. Aber für den mediziner Cook handelte es sich auch nur um die papiere, die John Hall letztwillig besonders noch seinem schwiegersohn Thomas Nash vermacht und die dieser wohl nicht oder nicht vollständig an sich genommen hatte. In der arzneiwissenschaft und der gänzlich auf erfahrungen gestellten therapie waren die handschriftlichen rezeptsammlungen und krankheitsberichte von großem wert. Thomas Platter erzählt in seiner selbstbiographie von einem solchen kostbaren manuskript, das er mit lebensgefahr gerettet hat. Davon versprach sich Susanna einen materiellen nutzen. Sie genierte sich freilich, Cook zu sagen, daß sie papiere ihres mannes verkaufe, und flunkerte ihm deshalb vor, die bücher seien ihrem mann verpfändet worden, und sie möchte den geliehenen betrag durch den verkauf zurückerhalten. Daß sie, wie Wetz, Lebens-

[1]) Vgl. das faksimile des rollenmanuskripts Edward Alleyn's aus Robert Greene's *Orlando* vor der ausgabe von Bond, und Henslowe Papers, ed. W. W. Greg p. 155.

Digitized by Google

nachrichten über Shakespeare, p. 127, meinte, die schrift ihres mannes nicht lesen konnte, würde ich nicht daraus folgern.

Es galt nun zunächst, eine liste von Shakespeares dramen zusammenzustellen. Dazu konnte Heming, der in einem gedicht auf den jämmerlichen brand des Globustheaters in London 1613 als "old stuttering Heminges" bezeichnet wird[1]) und den auch Ben Jonsons in Shakespeares todesjahr aufgeführtes weihnachtsspiel "Masque of Christmas" als "old Mr. Heming" bezeichnet, als vermutlich ältester am besten helfen.

Dann mußte man dort, wo nur ein gedrucktes buch vorlag, suchen, womöglich noch der alten handschrift habhaft zu werden oder wenigstens aus mehreren drucken den besten auszuwählen. Bei 36 dramen nahm das viel zeit in anspruch, und so konnte die arbeit nur langsam fortschreiten. Dazu kamen andere abhaltungen: ende 1618 oder anfang 1619 mußten die schauspieler des königs sich um die erneuerung ihrer konzession bemühen. Daneben erforderte natürlich der beruf ihre ganze kraft.

## IX.

Da starb am 13. März 1619 Richard Burbage[3]). Er war nicht nur das geschäftliche haupt seiner truppe, sondern auch ihr stern und stolz und der liebling des publikums gewesen, so daß sein tod sie mit banger sorge erfüllen mußte.

Heming, der jetzt an die spitze der King's Players trat, mußte alle anstrengung aufbieten, um ihr altes ansehen zu erhalten. Aber es traf ihn bald ein schlag, den er persönlich noch härter empfand; seine gattin, die seiner zahlreichen

---

[1]) Sonnett upon the pittiful burning of the Globe Playhouse in London (1613):

Then with swolne eyes, like drunken Flemminges,
Distressed stood old stuttering Heminges.

(Halliwell, Outlines[7] I 310.)

[2]) Venus ("a deaf tire-woman") sagt von ihrem Play-boy Cupid: Die King's Players wollten ihn gerne aufnehmen; — "Master Burbage has been about and about with me, and so has old Master Hemings to." (Jonson ed. Gifford III p. 107.)

[3]) Den 13. März gibt das kirchenbuch von St. Leonard's Shoreditch an; den 9. März Camden's Remains; nach einem anonymen gedicht, das Collier abdruckt, wäre Burbage am gleichen tage wie die königin Anna, die gemahlin Jakobs I., also am 2. März gestorben. (Collier, Actors, p. 44.)

Digitized by Google

familie und, wie Collier nachzuweisen suchte, auch noch einem krämergeschäft treu vorgestanden hatte, wurde am 2. September begraben[1]). So ist auch das jahr 1619 ohne zweifel für die vorbereitung der Shakespeare-ausgabe so ziemlich verloren gewesen.

Gerade in diesem jahre aber geschah etwas, das die schauspieler zu eifrigster tätigkeit in der vollstreckung von Shakespeares willen anspornen mußte. Zwei buchhändler, Isaac Jaggard und Thomas Pavier, der eine als drucker, der andere als verleger, hatten sich zusammengetan, um aus neun schlechten quartausgaben einen band zusammenzustellen, der dem publikum als eine vorläufige zusammenfassung von Shakespeares lebenswerk aufgeschwatzt werden sollte. Drei von diesen stücken waren überhaupt nicht von Shakespeare; die übrigen sechs billige, schlechte drucke, die längst durch bessere ersetzt waren. Wenngleich die beiden doch nicht wagten, durch ein gemeinsames titelblatt die echtheit ihrer ausgabe öffentlich zu behaupten[2]), so mußte ihr vorgehen doch eine deutliche warnung für Heming und Condell sein.

## X.

So machten sich die beiden nun eifrig ans werk. Die 36 dramen, die der alte Heming als echt anerkannte, wurden zusammengestellt und die besten texte dort ausgewählt, wo wirklich mehrere zu rate gezogen werden konnten. Pollard hat in der erwähnten arbeit gezeigt, daß bei dieser ausgabe tatsächlich mit der größten gewissenhaftigkeit vorgegangen wurde, und daß die vorwürfe, die man den herausgebern in bezug auf die textwahl gewöhnlich macht, unbegründet sind. Eine der schwierigsten aufgaben scheint es gewesen zu sein, für den gewaltigen band von etwa tausend doppelspaltigen folioseiten, dessen druck natürlich ganz erhebliche kosten verursachte, einen verleger zu finden. Daß dies nicht nur mit mühe, sondern auch mit vielem ärger verknüpft sein konnte, zeigt uns ein brief Michael Draytons an William Drummond von Hawthornden vom 4. April 1619. Drayton wollte damals gerade seine werke auch in folio herausbringen. Sein Opus

[1]) Collier, Actors, p. 62.

[2]) Vgl. Alfred W. Pollard, Shakespeare Folios and Quartos, a Study in the Bibliography of Shakespeare's Plays (1909), p. 101.

Digitized by Google

magnum, *Polyolbion*, war zum teil — achtzehn gesänge — schon in einem freilich bescheidenen folioband erschienen. Jetzt schreibt er über die verhandlungen mit den buchhändlern an den freund:

"I thank you, my dear sweet Drummond, for your good opinions of Poly-olbion. I have done twelve books more, . . . but it lieth by me, for the booksellers and I are in terms. They are a company of base knaves, whom I both scorn and kick at."

Er scheint schließlich das *Polyolbion* aus seiner kleinen folio weggelassen zu haben, weil er den widerstand der buchhändler nicht besiegen konnte, und ließ es 1622 separat erscheinen.

Brauchte es für dieses verhältnismäßig nicht sehr umfangreiche werk so langwieriger verhandlungen, wieviel schwerer muß es gewesen sein, die 36 stücke Shakespeares unter dach zu bringen. Zunächst zeigte es sich, daß ein einzelner verleger das finanzielle risiko nicht übernehmen wollte. Es bildete sich am ende ein konsortium von nicht weniger als fünf buchhändlern, das sich zum druck der Shakespeareschen dramen entschloß.

Ben Jonson steuerte ein längeres einführendes gedicht bei, die schönste gabe, die Shakespeares manen von einem zeitgenossen überreicht wurde. Der junge kupferstecher Martin Droeshout hatte ein bild des verewigten dichters zu kopieren, so daß der gewaltige kopf Shakespeares fast die ganze seite des titelblattes einnahm. Leider kann man nicht sagen, daß er seine aufgabe gut gelöst habe; aus dem steifen original hat er im stich einen leblosen puppenkopf gemacht, der nur durch die größenverhältnisse auf dem blatte wirkt, und es ist mehr als höflichkeit, wenn Ben Jonson in dem hübschen kleinen vers, den er dem bilde vorgesetzt hat, sagt, daß der stecher die natur übertreffe. Noch zwei andere poeten, Leonhard Digges und J. M. (vermutlich John Mabbe, der übersetzer des spanischen schelmenromans Guzman von M. Alemán), sandten der sitte der zeit gemäß widmungsverse, denen auch das kleine gedicht von Hugh Holland beigefügt wurde, von dem oben die rede war. Nun konnte am 8. November 1623 bei der buchhändlergilde der druck von 16 bisher ungedruckten stücken angemeldet werden: neun komödien, darunter der *Sturm, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt,* das *Wintermärchen;*

Digitized by Google

zwei historien und fünf tragödien, *Coriolan, Caesar, Antonius, Macbeth* und *Timon*. Alle diese stücke wären einfach verlorengegangen ohne die bemühungen von Heming und Condell — dürfen wir sagen, ohne Shakespeares letzten wunsch? In der vorrede an die große menge der leser sprechen die beiden freunde es aus, daß es gewiß zu wünschen gewesen wäre, daß Shakespeare länger gelebt hätte, um seine eigenen schriften herauszugeben und ihren druck zu überwachen:

It had bene a thing, we confesse, worthie to haue bene wished, that the Author himselfe had liu'd to haue set forth, and ouerseen his owne writings; But since it hath bin ordain'd otherwise, and he by death departed from that right, we pray you do not envie his Friends, the office of their care, and paine, to haue collected & publish'd them.

Die worte lassen sich ohne jeden zwang so auslegen, daß der tod Shakespeares plan, seine dramen gesammelt herauszugeben, zunichte gemacht hat: "Aber es ist anders bestimmt gewesen, und der tod hat ihn dieses rechts beraubt."

## XI.

Alle einzelnen daten stimmen zusammen zu der folgerung: Shakespeare selbst hat die sammlung seiner schauspiele veranlaßt. Das ändert aber das bild seines charakters ganz wesentlich. Er ist nicht der mann, der seine stücke nur geschrieben hat, um geld zu verdienen, und der sich um seines geistes kinder nachher nicht mehr kümmert, der aus seinen sonetten unsterblichkeit hofft, aber nicht aus den gewaltigsten werken seiner künstlerhand, aus *Romeo, Macbeth, Lear*. Auch er war sich bewußt, daß seine dramen nicht nur für das publikum des Globus geschrieben waren, auch nicht für die feinen herren im Blackfriarstheater oder am hofe könig Jakobs, sondern für die ewigkeit. Und er selbst hat sorge getragen, daß sie der nachwelt erhalten werden in einer form, die sie neben die größten dichterwerke des englischen volkes stellen sollte.

Münster (Westf.) Wolfgang Keller.

Digitized by Google

# ZUR TECHNIK DER LAUSCHSZENE BEI SHAKESPEARE [1].

Neben der verkleidung in ihren verschiedenen formen ist die belauschung ein im dienste romantischer liebesgeschichten und intrigenhafter verwicklungen von Shakespeare viel verwendetes und von der modernen kritik wegen ihrer unwahrscheinlichkeit meist geschmähtes oder doch mindestens nur mit einer art von entschuldigung behandeltes [2]) technisches mittel. Vielleicht kann eine bisher m. w. unterlassene historische betrachtung einiger seiten dieses technischen problems einer gerechteren beurteilung der kunst Shakespeares in dieser hinsicht vorarbeiten: ein abgeschlossenes urteil wird sich freilich erst auf grund einer gesamtdarstellung dieser frage bei den einzelnen zeitgenössischen dramatikern, deren eigenheiten hier nur gestreift werden, schöpfen lassen.

Als lauschszene fassen wir im folgenden »die auf der bühne stattfindende heimliche beobachtung einer oder mehrerer dramatischer figuren seitens einer oder mehrerer anderer dramatischer figuren beim gespräch oder bei einer einer mündlichen mitteilung neuer handlungselemente gleichkommenden aktion, ohne daß die beobachtete person oder gruppe dieser beobachtung gewahr ist–oder doch gewahr zu sein scheint.« Ein besonderer szenischer apparat wird hierbei vorläufig nicht in betracht gezogen. Aus dieser definition ergeben sich umgrenzung und einteilung des szenischen materials.

---

[1]) Zitiert wird, da die quartotexte für diese frage so gut wie gar keine textlich ins gewicht fallenden varianten bieten, nach *The Complete Works of William Shakespeare. Reprinted from The First Folio-Edition by Charlotte Porter and H. A. Clarke ... London, s. a. (G. G. Harrap & Co.)* in 13 bdn., jedoch mit der zeilenzählung der *Globe-Edition*.

[2]) So auch in dem trefflichen buche von Joh. E. Schmidt, *Shakespeares dramen und sein schauspielerberuf*, 1914, s. 150—156 mit teilweiser anlehnung an M. J. Wolff, *Shakespeare, der dichter und sein werk*, 1907, bd. 1, s. 358.



Digitized by Google

Auszuscheiden sind daher:

1. Alle szenischen rahmen, wonach ein ganzes stück, wie *The Taming of the Shrew,* oder teile eines solchen, wie in Greene's *James IV.*, in Lyly's *Woman in the Moon* u. dgl., von allegorischen gestalten oder für die hauptfabel nicht weiter wirksamen menschlichen figuren mitangesehen wird.

2. Alle reinen dumb-shows, die von sonst nicht handlungsmäßig auftretenden figuren gestellt werden, auch wenn sie nicht bloß vom zuschauer, sondern auch von einer figur oder figurengruppe der dramatischen handlung beobachtet werden: Zb. *Hamlet* III 2 nach v. 144, oder *Macbeth* IV 1 nach v. 111, sowie etwa außerhalb Shakespeares die dumb-shows vor den einzelnen akten in *Gorboduc*, *Jocasta* oder *Locrine.*

3. Belauschungen durch götter, elfen u. dgl. oder auf zaubrische weise unsichtbar gemachte menschen (wobei oft sogar deren anwesenheit bloß dem zwecke des neckens oder lockens dient). Zb. *Midsommer Nights Dreame* II 1, 186—244, wo Oberon, oder *ibid.* III 1, 79—90, wo Puck, oder *ibid.* III 2, 41—344, wo diese beiden elfen mitsammen menschen beobachten; dann die vielen szenen im *Tempest* (I 2, 374—421; II 1, 185—198; II 1, 297—327; III 2, 48—161; III 3, 19—93; IV 1, 194—258; V 1, 58—106), wo Ariel, aber auch Prospero "*in his Magicke robes*" das spiel der verzauberten personen nach belieben lenken. Hier handelt es sich eben um übernatürliches eingreifen.

4. Szenen, in welchen der beobachtete durch wahnsinn, berückung, blendung, schlaf u. dgl. seiner sinne nicht oder doch nicht völlig mächtig ist, so daß die lauscher (wie bei punkt 3) sich wenig oder gar keine vorsicht bei der belauschung aufzuerlegen brauchen. Zb. *All's Well that Ends Well* IV 3, 133—348, wo Parolles mit verbundenen augen einem verhör unterzogen wird, dem u. a. auch Bertram beiwohnt; oder *K. Henry IV.*, Pt. I., II 4, 577 ff., die beobachtung des hinterm *arras* selig eingeschlafenen Falstaff durch Peto und den Prince, die den charakterisierenden rechnungszettel zutage fördert; oder *K. Lear* IV 7, 20—82 (s. u. s. 49); *Macbeth* V 1, 22—76 das nachtwandeln der Lady; *The Tempest* V 1, 58—106, wo sich die merkmale mit denen von punkt 3 (s. oben) vereinigen.

5. Alle szenen, in welchen verkleidete, ohne sich zu verbergen, dinge hören und sehen, die sie in ihrer wahren ge-

Digitized by Google

stalt ohne versteck nicht erfahren würden. Zb. *K. Henry IV., Pt. 2,* II 4, 254—306, wo der Prince und Poines als kellner (laut II 2, 186 ff.) Falstaff im gespräch mit Doll Tearsheet behorchen; oder *All's Well that Ends Well* III 5, 78 ff., Helena als nicht erkennbare (überdies in der menge unauffällige) lauscherin bei Bertram's kommen; *K. Henry V.,* der großteil von IV 1, wo sich der könig für einen gewöhnlichen krieger ausgibt; *Twelfe Night* fast alle Viola-szenen; *Measure for Measure* alle szenen, in denen der herzog als mönch mitteilungen sammelt. Hierher gehört auch die maskierung, zb. *Much Adoe about Nothing,* II 1, 87—160 (vgl. v. 161 ff.), u. a. m.

6. Szenen, in welchen eine person bloß belauscht worden zu sein befürchtet. Zb. *The Winters Tale* IV 4, 606—631, wo Autolicus, der seinen diebstahl monologisch berichtet hat, plötzlich Camillo und dessen gruppe bemerkt und v. 639 entsetzt ausruft: "*If they have over-heard me now: why hanging &c.*", wo in der tat aber, wie v. 641 und der folgende dialog wie die handlung lehren, seine gefährliche ausplauderei noch keine zeugen gehabt hat. — Oder umgekehrt eine andere, dem zuschauer erst nachträglich als belauschung enthüllte szene von höchster komik in *K. Henry IV.,* Pt. I., V 4, (76) 101 bis 110, wo der lauscher Falstaff sich tot stellt und daher zunächst auch vom zuschauer nicht als solcher gefaßt werden kann, bis nach des prinzen abgang seine auferstehung erfolgt und er den ihm gehaltenen nachruf entsprechend würdigt. Dieser ganz vereinzelte trick ist ja auch nicht handlungsfördernd, sondern nur, freilich ganz vorzüglich, charakterisierend.

7. Alle ausschließlichen auflauer- oder überfallsszenen, in welchen bloß das erscheinen bestimmter personen an einem bestimmten orte oder ein verabredetes zeichen abgewartet wird, worauf entweder sofort oder nach einem kurzen verständigungsmonolog des lauschers (oder dialog der lauscher) der geplante anschlag auf die überrumpelte person erfolgt. Zb. *K. John* IV 1, 1—71, wo Hubert die knechte mit den blendungswerkzeugen "*within the Arras*" bereitstehen heißt, eine für die spannungserhöhung sehr wirksame, für die handlung selber in dieser form dagegen belanglose maßregel, da die lauernden nicht auf das gespräch zwischen Hubert und Pr.



Digitized by Google

Arthur hören, sondern nur auf das aufstampfen für ihr hervortreten passen; oder *K. Henry VI.*, Pt. I., I 4, 57—69; *K. Henry VI.*, Pt. III., IV 3, 23—26; *K. Henry IV.*, Pt. I., II 2, 103—109; *Macbeth* III 3, 14 ff.; *(Pericles* IV 1, 11—21) u. v. a. m. — Hierher ist wohl auch noch *K. Henry VI.*, Pt. II., I 4 vor 44 zu zählen: *Enter the Duke of Yorke . . . and breake in,* da die zuschauer von einer belauschung der herzogin und ihrer beschwörungsunternehmung bisher nichts gemerkt haben können, diese nach text und bühnenanweisungen auch keineswegs sicher anzunehmen ist und das hauptmoment in der ertappung der schuldigen liegt. Oder *K. Henry V.*, IV 8, 19 und *Othello* III 3, 29—34, ausgesprochene ertappungsszenen. Unter diese ausnahmen rechnet man am besten auch *K. Henry VI.*, Pt. III., IV 5, 13—15, eine entführungsszene, in welcher auch nicht das gespräch, sondern nur der augenblick des erscheinens des mit der entführung von vornherein einverstandenen königs das dramatisch fruchtbare ist, zudem im sinne der ganzen veranstaltung die versteckten lauscher sich dem könig sofort bei dessen auftreten zu zeigen haben, es also zu einer echten belauschung gar nicht kommen kann.

8. Alle szenen, in welchen eine neu auftretende person, sei es stumm, sei es in kurzem (oft nur ein- bis zweizeiligem) monolog die bereits auf der bühne anwesenden und sprechenden beobachtet, oder in welchen schon anwesende eine neu auftretende person in gleicher weise während ihrer (oft rein vorstellenden) eingangsworte beobachten, worauf dann sofort dialog zwischen diesen beiden faktoren entwickelt wird. Solche lediglich dialogverknüpfungen liegen vor in *K. Henry IV.*, Pt. II., I, 2, 62—75, in *Othello* III 3, 330—333 und an zahllosen anderen stellen, die gewiß den keim der lauschszene, historisch genommen, enthalten, aber im fne. drama nur eine ganz verblaßte konvention der motivierung des auftretens darstellen.

9. Das bloße nebeneinander von personen oder gruppen auf der bühne, die für sich sprechen, ohne vom andern faktor gehört zu werden, und umgekehrt. Zb. *K. Henry VI.*, Pt. III., III 3, 110—138 und zahlreiche andere fälle, in welchen eigentlich nur (wie öfters auch noch bei punkt 8 oben) eine besondere, in der primitiven misterien- und moralitätentechnik überaus häufige abart des noch immer nicht im zusammenhange untersuchten *"aside"*-sprechens vorliegt.

Digitized by Google

10. Beobachtungen von vorgängen hinter der bühne, wie *Julius Cæsar* V 3, 20—36.

11. Die bloßen berichte von belauschungen, die technisch — wenn auch nicht in der charakteristik des lauschers oder des belauschten — jedem anderen berichte gleichkommen. Zb. *Titus Andronicus* IV 4, 74—77; *All's Well that Ends Well* I 3, 110—126; *Much Adoe about Nothing* I 2, 7—16 und I 3, 60—66; *As You Like It* II 1, 26—66; II 2, 10—16; II 3, 26 ff.; IV 3, 99 ff.; *Twelfe Night* III 2, 72—90; *K. Lear* III 6, 96.

Nach diesen einschränkungen ergibt sich für die 56 — also in ansehung der (einschließlich *Pericles*) 37 dramen, die man als Shakespeares zu bezeichnen pflegt — nicht sehr zahlreichen noch in betracht kommenden lauschszenen die einteilung in 1. beabsichtigte, d. h. von einer dramatischen person angelegte, und 2. zufällige. »Lauschszene« ist als praktischer terminus gewählt worden, obzwar es sich stets, wie unten noch dargetan werden wird, bloß um teile der sonst in den original- oder späteren ausgaben als »szenen« bezeichneten, im übrigen ja für Shakespeare keineswegs eindeutig abgrenzbaren abschnitte handeln kann, also in ähnlichem sinne, wie wir von entkleidungsszenen, ermordungsszenen u. dgl. sprechen.

1. Die lauschszenen der ersten, weniger zahlreichen gruppe — es sind ihrer nach meiner zählung 21 — sind als bereits irgendwie angekündigte und vorbereitete auftritte besonders zur erweckung oder erhöhung dramatischer spannung, meist im sinne einer vom lauscher oder veranstalter geführten intrige, dienlich. Je nach dem standpunkte der beteiligten personen zur absicht der belauschung zerfallen sie wieder in unterabteilungen, deren merkmale allerdings auch gemischt vorkommen.

a) Einfache, vom belauscher beabsichtigte und von ihm vorbereitete szenen zum zwecke der erkundung einer wichtigen mitteilung oder der erkenntnis des verhaltens einer person in einem gegebenen gegenwärtigen oder künftigen falle.

Zb. *Romeo & Juliet* II 2, 2—49. *Romeo: "But soft, what light through yonder window breaks?"* In dieser nur teilweise als beabsichtigt zu bezeichnenden szene, insofern Romeo nämlich zunächst bloß ein betrachten des hauses und fensters der ge-

Digitized by Google

liebten, nicht aber ein behorchen ihres monologs, von dessen ihn betreffenden inhalt er ja nicht im vorhinein wissen kann, geplant haben kann, erfährt er das wichtige moment der gegenliebe Juliet's; also ein entschiedener handlungsfortschritt. Durch die zur information des publikums eingeschalteten, für sehr viele lauschszenen typischen randbemerkungen des lauschers sowie durch v. 49 *I take thee at thy word* und v. 103/4 *But that thou over heard'st, ere I was ware, My true Loves passion* wird jeder zweifel an dem vorliegen einer echten belauschung beseitigt.

*All's Well that Ends Well* IV 1, 24—69 *Lord E. [Second Lord]: "But couch hoa, heere hee comes" ... Enter Parolles.* Hier liegt nur der nebensächlichere erste teil einer wohlvorbereiteten lauerszene zwecks überfalls (vgl. v. 1 ... *in ambush*) vor. Das gehörte dient lediglich der charakteristik des Parolles, die belauschung ist jedoch im sinne der überrumpelung, bloßstellung und beschämung dieser figur gehalten und als solche wieder durch die typischen randbemerkungen der lauscher bezeichnet.

*The Two Gentlemen of Verona* IV 2, 25—134, dazu v. 1 *Enter Protheus &c.* Hier werden Host und Julia bei ihrem nachträglichen auftreten von den veranstaltern des ständchens nicht bemerkt; sie nehmen eine verborgene aufstellung ein (v. 29 ff.); mit v. 55 treten sie wieder vor, wie aus v. 81 *"Peace, stand aside, the company parts"* zu erschließen ist. Im zweiten teile des auftrittes finden sich die typischen randbemerkungen der Julia; die belauschung ist laut v. 31 f. beabsichtigt und für die lauscherin von wichtigkeit, da sie von Protheus' untreue, aber auch Silvia's abweisung seiner anträge erfährt, somit handlungsfördernd.

*As You Like It* III 5, 8—34 *Enter Rosalind, Celia, and Corin.* Diese III 4, 50—62 vorbereitete belauschung ist für die spätere bekehrung der Phoebe durch Rosalind förderlich; hier fehlen die bemerkungen der lauscher während des behorchten gesprächs.

*Twelfe Night* II 5, (18) 27—195 *Enter Maria ... "get ye all three into the box tree: Malvolio's comming downe this walke" &c.* Hier hören die anstifter der ganzen laut II 3, 168 ff. vorbereiteten intrige im wesentlichen nur charakterisierende bemerkungen, aber die wirkung ihrer list wird ihnen und dem zuschauer offenbar, somit ist auch diese reichlichst mit rand-

Digitized by Google

glossen der horcher gespickte belauschung für die Malvolio-episode als förderlich zu bezeichnen. Noch höher steht freilich das rein-komische des ganzen auftritts.

*Measure for Measure* III 1, 52—152 *Duke: "Bring me to hear them speak where I may be conceal'd"*, ein wunsch, dem offenbar sofortige erfüllung folgt, da der herzog v. 161 die ganze unterredung zwischen den geschwistern als von ihm gehört bezeichnet: für die entwicklung der gegenintrige ist diese szene sehr förderlich.

*The Tempest* III 1, 15—91 *Enter Miranda and Prospero.* Nach der bühnenanweisung der folio 1 treten also vater und tochter gleichzeitig auf; während sich aber letztere sofort an den schleppenden Ferdinand wendet, ist Prospero für diesen und Miranda (v. 19f. *My Father Is hard at study*) nicht sichtbar, also wohl nicht neben ihr eingetreten. Laut v. 31 f. und 74—76 sowie nach der schlußbemerkung v. 92—96 lauscht er, und zwar sicher absichtlich, und erhält die für die erfüllung seiner pläne wichtige kenntnis der gegenseitigen aufopferungs-bereiten, tiefen liebe der beiden belauschten: also sehr handlungs-fördernd.

*K. Henry VIII.*, V 2, 19—34 *Enter the King, and Buts, at a Windowe above.* Eine laut v. 19 absichtlich herbeigeführte belauschung, die, obzwar nur gesehen, nicht gehört wird, dem könig das unwürdige verhalten der geistlichen richter gegen den angeklagten unzweifelhaft verdeutlicht, wie die dialogischen glossen dazu zeigen: ebenfalls handlungsfördernd.

Eine besondere spielart dieser unterabteilung ergibt sich bei schachtelung von belauschungen, wenn ein lauscher oder lauscherpaar wiederum von anderen beobachtet werden. Dieser kompliziertere typus findet sich bei Shakespeare nur einmal in *Troylus & Cressida* V 2, 4—112 (und 189). *Enter Troylus and Ulisses. Ulis.*: *"Stand where the Torch may not discover us."* Außer diesen Diomedes, Kalchas und Cressida belauschenden erscheint nun aber auch noch Thersites, der die beiden ersten lauscher und somit auch die ursprünglich be-lauschten beobachtet. Typische randbemerkungen erhalten das verständnis für die verwickelte situation aufrecht. Der plan der ersten lauscher ist IV 5, 277 ff. angekündigt worden; Thersites, der stets umherspähende, tritt freilich mehr zufällig hinzu: das ganze ist erheblich handlungsfördernd.

Digitized by Google

b) Von den belauschten aus intrigezwecken absichtlich herbeigeführte belauschung seitens einer nichtsahnenden person, der eine direkt nicht gut übermittelbare nachricht bekannt gemacht werden soll.

*The Merry Wives of Windsor* V 5, 41—86 (106) *Enter Fairies.* Falstaff meint hier (vgl. v. 51 ff.) die nahenden gestalten als elfische wesen zu erkennen, eine vorstellung, die dem zuschauer schon durch V 2, 1 und V 4, 2 gebührend nahegebracht wurde: so erfährt er etwas anscheinend ohne deren wissen. Allerdings ist sein verbergen von vornherein ganz unwirksam und nur scheinbar, aber für die intrige der belauschten nötig, damit diese die elfenfiktion aufrechterhalten können und das ihm längst zugedachte brennen und zwicken motiviert erscheinen soll. Nur im sinne der endlichen völligen beschämung Falstaff's ist diese vorzüglich spannende und komische szene handlungsfördernd.

*Much Adoe about Nothing* II 3, 34—227 *Bened.: "I will hide me in the Arbor."* Auch hier fällt der lauscher einer intrige, die II 1, 397 ff. angekündigt wurde, zum opfer, da die anscheinend belauschten von seinem hiersein und versteck wissen (vgl. v. 42: "*See you where Benedicke hath hid himselfe?*"). Er erfährt, was man ihm nicht gut offen sagen zu können meint, Beatrice's liebe für ihn, die ja erst durch das gerede erweckt werden soll. Typische randbemerkungen und nach dem abgang der belauschten ein monolog (mit dichterischer ironie in v. 228 ff., wonach Benedicke von der unbefangenheit der ganzen ihm vorgespielten unterredung überzeugt ist) erhalten trotz des lebendigen dialogs der vorderen gruppe die fiktion dieser in hervorragendem maße handlungsfördernden belauschung aufrecht.

c) Von lauschern wie belauschten mit voller absicht oder doch vollem bewußtsein herbeigeführte szene: in *K. Henry VI.*, Pt. III, III 2, 33—108. *King [Edward]: "Lords give us leave, Ile trye this Widowes wit" &c.* Hier ist eine variante des *aside* oder des nebeneinanders mit einer bloß auf blicke der beobachter, welche die unzufriedenheit der vom könig in versuchung geführten edlen witwe erkennen, beschränkten belauschung verquickt. Die werbung ist in doppelter hinsicht, für die belauschten (King, Lady Gray) und die lauscher (Gloster, Clarence), handlungsfördernd. Nur die rücksicht auf

Digitized by Google

das schamgefühl der Lady rechtfertigt die wahl dieser dramatisch hier sonst belanglosen form, die durch randbemerkungen der lauscher für den zuschauer stets klar bleibt.

Reiner vertritt diesen typus c) *Much Adoe about Nothing* III 1, 24—106. *Hero: "For looke where Beatrice like a Lapwing runs Close by the ground, to heare our conference" &c.* Da beeilt sich Beatrice, von dem zu ihrer bekehrung von Hero angelegten gespräch absichtlich verständigt (vgl. v. 1—12), dieses zu belauschen; sie erfährt in der tat sehr wichtige, wenn auch nur zum teil wahre dinge und erkennt selbst in ihrem abgangsmonolog (v. 107 ff.) die erhaltenen nachrichten als handlungsfördernd an.

d) Für den lauscher ohne, ja gegen seinen willen und seine absicht herbeigeführte szene, die ihm die rolle eines lauschers erst aufzwingt:

*The Merry Wives of Windsor* III 3, 96—144. *Falstaff: "I will ensconce mee behinde the Arras."* Verabredetermaßen (vgl. v. 36 ff.) ist hier Mrs. Page erschienen, um das stelldichein zu stören; Falstaff eilt sich zu verbergen, erfährt — anscheinend gerade noch rechtzeitig — von der von seiten Ford's drohenden hausdurchsuchung, und so läßt ihn die angst sofort selber aus seinem versteck hervorstürzen, als er von dem längst abgekarteten plan mit dem wäschekorb hört: das schlau eingefädelte spiel fördert die handlung mächtig.

*The Merry Wives of Windsor* IV 2, 11—49. *Mrs. Ford: "Step into th'chamber, Sir John."* Ein dem vorigen ähnlicher fall, wo wieder *Falstaff* zur rolle des lauschers genötigt und ihm eine neuerliche schreckensnachricht absichtlich zu gehör gebracht wird. Die bloßstellung vor Mrs. Page erfolgt auch hier durch eigenes hervortreten bei der erwähnung des verhängnisvollen korbes und die handlungsfördernde szene führt nun zu einem anderen ausweg, der nicht minder komisch wie der frühere wirkt.

e) Beabsichtigte belauschung einer nichtsahnenden person im gespräche mit einer von der gegenwart des lauschers wissenden oder die ganze szene veranstaltenden mittelsperson:

*Hamlet* III 1, 55—156. *Pol.: "I heare him comming, let's withdraw my Lord." Exeunt. Enter Hamlet.* In dieser gemäß III 1, 29 ff. herbeigeführten szene wird zunächst nur charakterisierendes (im monolog *To be or not to be*) belauscht,

Digitized by Google

dann jedoch erwächst im dialog Hamlet's mit der vorher instruierten Ophelia dem könig die überzeugung, daß die liebe jedenfalls nicht die einzige, wenn überhaupt eine ursache für Hamlet's wesensänderung ist; es wird also ein wesentlicher handlungsfortschritt erzielt.

*Hamlet* III 4, 7—24. *Qu.:* "*Withdraw, I heare him comming.*" *Enter Hamlet.* In diesem nach den ankündigungen in III 3, 27 ff. und III 4, 1—6 besonders mit spannung erwarteten auftritt ist der handlungsfortschritt noch stärker, freilich in der der absicht des veranstalters entgegengesetzten richtung: er verrät sich und wird mißverständlich ermordet.

*Othello* IV 1, 101—177. — V. 93 *Iago:* "... *will you withdraw* ..." V. 100: "*Heere he comes.*" Die schlau vom intriganten (vgl. v. 73—93) eingeleitete szene ist besonders überraschend, insofern die eigentlich zu beobachtende person und die eingeweihte mittelsperson vom lauscher Othello bloß gesehen, aber nur ganz undeutlich, stellenweise gar nicht gehört werden, wodurch das von Iago, der das gespräch völlig in seinem sinne zu lenken versteht, gewünschte falsche bild für Othello entstehen muß. Die hier sehr nötigen randbemerkungen wie die umrahmung durch erläuterungen stützen den ausnehmend handlungsfördernden auftritt.

Eine mischform dieses typus mit dem der lauer- und überfallsszene und mit schachtelung zeigt *Othello* V 1, 1—36. *Iago:* "*Heere, stand behinde this Barke* [Quartos: *bulke*]". Hier ist es nicht genug an Rodrigo's überfall auf Cassio, sondern der intrigant Iago muß, um sein spiel in diesem punkte zu ende zu führen, den ausgang des von ihm herbeigeführten zusammentreffens der beiden beobachteten abwarten, ja sogar in dieses selber eingreifen. Die verwickelte, hochgradig handlungsfördernde situation wird durch Iago's monologische *aside*-bemerkungen im verlaufe stets klar erhalten.

2. Weitaus zahlreicher als diese beabsichtigten lauschszenen ist die zweite abteilung, die der zufälligen (im sinne der personen). Sie umfaßt nach meiner zählung 35 auftritte, die jedoch eine weit weniger bunte beschaffenheit als die der ersten gruppe zeigen, da der standpunkt des lauschers hier ja nur der der ausnützung einer sich unerwartet bietenden ge-

Digitized by Google

legenheit sein kann. Spielarten entstehen hier also nur durch schachtelung, beobachtung bloß stummen spiels u. dgl. m.

Es genügt daher die bloße aufzählung der ganz einfachen fälle, für die es sachlich gleichgültig ist, ob der lauscher oder der belauschte früher auf der bühne ist: *Titus Andronicus* II 1, 25—45; *K. Henry VI.*, Pt. II., IV 10, 18—28 (ein übergangstypus von der einfachen dialogverknüpfung); *K. Henry VI.*, Pt. III., III 1, 12—55; *Two Gentlemen of Verona* V 4, 18—60; *The Taming of the Shrew* I 1, 48—150; *ibid.* I 2, 141—164; *ibid.* IV 2, 5—43; *K. Richard II.* III 4, 24 (28)—72; *The Merry Wives of Windsor* II 1, 112—152; *Much Adoe about Nothing* III 3, 102—175; *As You Like It* II 4, 20—43; *ibid.* III 2, 265—312; *Hamlet* V 1, 240—276; *Cymbeline* IV 2, 62—70; *Tymon of Athens* V 1, (1—)32—57; *The Winters Tale* IV 3 [2], 31—52; *ibid.* IV 4, 699—735; [*Pericles* I 3, 10—37] — sämtlich handlungsfördernd im sinne der lauscher.

Besondere fälle: Zwei erfolglose lauschszenen in komischer abwechslung führt uns *The Taming of the Shrew* III 1, 30—81 vor, die nach den leise gesprochenen, dem betreffenden lauscher unverständlichen mitteilungen für den zuschauer entschieden handlungsfördernd wirken.

*The Taming of the Shrew* V 1, 63—147: Petruchio und Kate treten zur seite, um das für die nebenhandlung sehr wichtige possenspiel bequemer verfolgen zu können, das jedoch für sie selber nur unterhaltlich, nicht aber von belang ist; konstruktiv wäre also diese — auch ohne randbemerkungen eingeführte — form nicht nötig.

Ähnlich brauchte *As You Like It* III 2, 131—163 Rosalind die Celia, die ja keine geheimnisse vor ihr hat, nicht gerade beim lesen des noch dazu an *Rosalind* selber gerichteten gedichtes heimlich zu beobachten.

Fast ausschließlich dem zwecke, die belauschten den lauschern gegenüber zu charakterisieren, dient eine reihe von szenen: *K. Henry V.* IV 1, 64—85; *As You Like It* III 3, 1—72 (komisch); *Troylus & Cressida* I 2, 192—296 (revue stummer personen, die kritisiert werden); *ibid.* V 4, 19—27; *Coriolanus* II 1, 107—220 (die abneigung der tribunen wird nur bestärkt).

Stimmung erzeugen oder betonen die nicht selten mehr

Digitized by Google

für die lauscher als die belauschten bedeutungsvollen und bezeichnenden szenen: *K. Henry VI., Pt. III.*, II 5, 55—122 (gemischt mit »nebeneinander«, symbolisch-altertümlich); *K. Richard III.* I 3, 109—158; *ibid.* IV 4, 8—35; *Troylus & Cressida* V 7, 9—12 (wo weniger der stumme zweikampf als Thersites' glossen wirken); *Hamlet* V 1, 63—126 (mit selbständigem dialog, also auch »nebeneinander« untermischt); *Anthonie & Cleopatra* IV 9, 5—29 (trotz des selbstmordes des Enobarbus weniger handlungsfördernd, da dieser für die soldaten ohne besondere äußere folgen ist, aber für das geistig-sittliche milieu des antoninischen heeres bezeichnend); [*Pericles* II 1, 11—55 (clown-gespräch, dessen belauschung keinen handlungsfortschritt mit sich bringt, aber gut zu Pericles' stimmung kontrastiert ist)]; *K. Henry VIII.* III 2, 75—135 (auf Wolsey's sturz vorbereitende stimmung ergibt sich aus der beobachtung der gebärden des belauschten und den glossen der lauscher dazu; erst durch die mitteilungen der lauscher wird dann die handlung gefördert).

Expositionell, aber mit besonderem nachdruck auf der milieuschilderung ist: *Anthonie & Cleopatra* I 1, 10—55, wobei der kommentar der lauscher, denen das aus der menge der höflinge heraus beobachtete paar mit seinen reden nichts wesentlich neues bieten kann, für den zuschauer fruchtbar ist.

Eine mehrfach und architektonisch künstlich geschachtelte belauschung zeigt *Loves Labour's Lost* IV 3, 19—151: Berowne belauscht den könig zufällig beim verlesen seines liebessonettes (mit typischen randbemerkungen), dann zieht sich der könig vor Longaville (v. 43 ff.) wie früher Berowne zurück, und Berowne horcht nun auf die äußerungen beider und macht dazu seine randbemerkungen. V. 77 tritt nun noch Dumaine als liebeskranker auf und wird nun von den drei schon anwesenden, Longaville von zwei und der könig von einer person belauscht. Das schwierige spiel ist durch die randbemerkungen, in welchen die einzelnen lauscher auf alle von ihnen gehörten reden bezug nehmen, klar gehalten (das aufgeben des lauscherpostens erfolgt dann in symmetrischer weise v. 127 ff., 131 ff., 151 ff.). Daß die handlung durch diese enthüllungen gefördert wird, liegt auf der hand; nicht minder kräftig ist aber auch die stilisierte feine komik des vorganges.

Digitized by Google

Schon in dieser wesentlich beschreibenden übersicht ist das merkmal der handlungsförderlichkeit der belauschungen wiederholt berührt worden. Es scheint in der tat das in erster linie vom dichter bei der schaffung solcher szenen ins auge gefaßte gewesen zu sein. Denn sowohl die zu beginn unserer erörterung ausgeschiedenen varianten der wirklich vorgeführten belauschung durch geister, unsichtbare u. s. f. (punkt 3) als auch die des lauerns und überfalles (punkt 7), der dialogverknüpfung (punkt 8), vor allem aber die bloß berichteten (punkt 11) belauschungen — 8 fälle von 9 — dienen zumeist dem fortschreiten der handlung auf grund der den lauschern zur kenntnis gebrachten pläne, entschlüsse oder taten der belauschten, nach denen erstere nun ihre handlungsweise einrichten. Unter den von uns als beabsichtigte klassifizierten 21 belauschungen findet sich bloß eine, die als echte stimmungsszene[1]) gelten kann: *All's Well that Ends Well* IV 1, 24—69, und diese ist, wie wir gesehen haben, nur vorbereitender teil zu einem überfall. — Auch bei den 35 zufälligen belauschungen überwiegen die informations- und entschließungsszenen; aber hier, wo die lauscher es ja nicht darauf angelegt haben, vermittelt diese technische form doch öfter stimmungen oder bereitet solche wirksam vor. Solcher reiner oder vermischter stimmungsszenen zählen wir 12: *K. Henry VI.*, Pt. III., II 5, 55—122; *K. Rich. III.* I 3, 109—158; *ibid.* IV 4, 8—35; *K. Henry V.*, IV 1, 64—85; *As You Like It* III 3, 1—72; *Troylus & Cressida* I 2, 192—296; *ibid.* V 7, 9—12; *Hamlet* V 1, 63—126; *Anthonie & Cleopatra* I 1, 10—55; *ibid.* IV 9, 5—29; [*Pericles* II 1, 11—55;] *K. Henry VIII.* III 2, 75—135.

Nach den verhältniszahlen der dramengattungen läßt sich vorläufig kein schluß darauf ziehen, daß Shakespeare einen von vornherein komischen eindruck mit seinen lauschszenen beabsichtigt hat, wenn auch nicht zu zweifeln ist, daß damals — wie leider heute noch öfters — zb. die mißlungene belauschung Hamlets durch Polonius beim roheren teile der zuschauer lachen erregte. Die verteilung der echten lauschszenen ist:

[1]) Nach der einteilung Alois Brandls (Sitz.-ber. der k. preuß. akad. d. wissenschaften 1906, s. 630 ff.) in »stimmungs-, entschließungs- und informationsszenen«.

Digitized by Google

| | 10 komödien | 6 historien | 7 tragödien | 4 romantische dramen |
|---|---|---|---|---|
| beabsichtigte | 11 | 2 | 5 | 1 |
| zufällige | 16 | 8 | 7 | 5 |

Auffallenderweise sind zwei komödien (*Comedie of Errors* und *The Merchant of Venice*) überhaupt, auch mit uneigentlichen belauschungen, gar nicht, *Midsommer Nights Dreame* nur mit uneigentlichen vertreten, und fallen auch die mit komischer nebenhandlung ausgestatteten beiden teile von *K. Henry IV.* nicht in unsere liste. Auch von den tragödien fehlen hier drei: *Julius Cæsar, K. Lear* und *Macbeth.*

Ebensowenig als wir die lauschszenen für eine bestimmte dramengattung als typisch festlegen können, ist dies bezüglich der in ihnen auftretenden personen möglich. Natürlich lauschen in den beabsichtigten auftritten zumeist die intriganten verschiedenen standes, aber diese wissen auch anderen diese rolle aufzuzwingen, die auch von harmlosen liebhaberinnen oder von liebhabern, von bloß neugierigen u. s. f. gespielt wird; noch weniger bestimmt ist charakter und rang der zufälligen lauscher: außer den schon genannten sind es hier oft flüchtige, kampfgegner, politische gegner, gewöhnliche spitzbuben, die eine passende gelegenheit ausnützen, wissenswertes so aufzuschnappen, wie auch wieder vertreter dieser figurentypen als belauschte agieren.

Aus diesen betrachtungen ergibt sich einerseits, daß Shakespeare die lauschszene nicht um ihrer selbst willen wählte — denn dann müßten wir sie weit öfter finden —, sondern sie nur als ein bequemes mittel der lebendigen, augenfälligen, vielgestaltigen und dennoch — weil ja zwei handlungsfaktoren gleichzeitig und doch wieder unabhängig nebeneinander agieren und sprechen — sparsameren handlungsführung oder komischer oder ernster ausgestaltung gelegentlich benutzte; anderseits, daß es wohl ein bekanntes mittel gewesen ist, dessen haupttypen er kaum erfunden haben, sondern, wie stets bei seiner zum höchsten fortschreitenden kunst, eben nur ausgebaut haben dürfte. So drängt sich uns also die frage nach den äußeren einflüssen von selbst auf, deren zwei sich darbieten: 1. die bisherige bühnenpraxis und 2. die literarischen quellen. Beide arten von einfluß sind leider infolge unserer mangelhaften oder sehr unsicheren kenntnisse nicht restlos zu erledigen. Einige anhaltspunkte werden sich aber vielleicht doch gewinnen lassen.

Digitized by Google

1. Der primitiven dialogführung der misterien- und mirakelstücke sind eigentliche lauschszenen ebenso fremd wie jener der älteren moralitäten und interludien. Wo in diesen spielen zb. allegorische figuren bei ihrem auftreten auf eine von ihren gegnern früher gemachte äußerung hinweisen und darauf antworten, liegt im text oder in bühnenanweisungen keinerlei andeutung eines wirklichen horchens vor dem ergreifen des wortes vor; die dichter dieser szenen stehen vielmehr noch ganz auf dem naiven standpunkt ihres publikums: »was hier schon gesagt worden ist, wißt ihr ja; diese neue person stellt sich nun dazu so oder so.« Woher sie das früher erwähnte eigentlich erfahren hat, bekümmert weder zuschauer noch dichter. Nur ganz vereinzelt zeigen sich dann in den alten spielen ansätze zur dialogverknüpfung überhaupt und darunter eben einige mit einer art kurzer belauschung (s. o. s. 19 f. punkt 7 und 8). Zunächst das abpassen eines günstigen augenblicks, zb. in den *Norwich Whitsun Plays*, *Temptacion of Man in Paradyce* (ed. Manly, *Spec. of the Pre-Shakesp. Drama* I p. 4 ff.), v. 36—42, wo gemäß der bühnenanweisung "*The Serpent spekethe*" Satan in sieben versen als schlange über seinen versuchungsplan monologisiert und dafür eben die zeit von Eva's alleinsein abgewartet hat. Oder überfallsszenen: etwa *York Mystery Plays* (ed. L. Toulmin Smith) XXVIII, v. 243—250, wo die soldaten lauern, während Jesus den Judaskuß empfängt. Das sind beides beispiele, die im engsten anschluß an den biblischen bericht vor sich gehen. Schon etwas lebendiger und freier ist die biblische erzählung verwertet etwa in *Christ's Resurrection* (Bodl. MS. E. Museo 160, ed. Furnivall), nach v. 1467: *Jesus intrat in specie ortulani dicens . . .*, wobei aus seinen worten hervorgeht, daß er die klagen Maria Magdalena's (v. 1436 bis 1467) schon einige zeit mit angehört haben muß — auch diese szene ist indessen höchstens als ein ansatz zu betrachten und noch keine echte belauschung, sondern nur eine dialogverknüpfung.

Wie sehr im allgemeinen bewußtsein im 15. jahrhundert noch das gesprochene wort, nicht die gebärde und sonstige mimik, die ja ein so wesentliches element jeder belauschung bilden, als das einzig maßgebende erschien, zeigen die vielen »nebeneinander«, zb. im *Dubliner Abraham und Isaak* (ed. Brotanek, Anglia 21), p. 42 nach v. 34: *Et vadit angelus*

Digitized by Google

*ad terram et expectat usque dum Habraham dicit.* Der engel kommt also auf die erde, wartet aber — was für die handlung ganz belanglos ist — zuerst Abraham's lobpreisung Gottes ab, ehe er die göttliche botschaft ausrichtet. Selbst noch im späteren *Mankind* (ed. Manly, a. a. o. I p. 315 ff.) v. 316—340 hört der held New Gyse und später noch andere personen ankommen, kümmert sich aber (v. 320) nicht um ihre worte: "*Ther a felow speke; with hym I wyll not mell*", sondern arbeitet weiter — also ein absichtliches »nebeneinander«; ähnlich *ibid.* v. 605—618.

Recht früh begegnen wir dann allerdings einem sehr komplizierten spiel, das u. a. auch eine belauschung voraussetzt, in Skelton's *Magnificence* (zw. 1515 und 1523; ed. Dyce) vor v. 328: *Interim superveniat cantando Counterfet Countenaunce suspenso gradu, qui, viso Magnyfycence, sensim retrocedat; at tempus post pusillum rursum accedat Counterfet Countenaunce prospectando et vocitando a longe; et Fansy animat silentium cum manu* — also eine verständigung eines lauschers, Counterfet Countenaunce, mit der den eigentlich belauschten Magnificence in ihre netze lockenden, in das ganze eingeweihten mittelsperson Fansy. Aber dieses, übrigens wohl nur komisch gedachte, nicht handlungsfördernde mimische spiel ist um diese zeit ganz alleinstehend. Noch in den sehr lustigen und vielfach über das logische debattieren hinausgehenden, unter John Heywood's namen gehenden interludien finden sich nur eine typische dialogverknüpfung in *Love* (ed. A. Brandl, Q. F. 80) v. (22?)—63, wo Belouyd not louing gemäß v. 64 den Louer not loued schon eine zeitlang gehört hat, und zwei solche in *Johan Johan &c.* (ed. Pollard, in *Representative English Comedies* I p. 61 ff.) v. 107—110, wo Tyb die drohrede des pantoffelhelden gerade noch hört, was komisch für die charakteristik ausgebeutet wird, und v. 439—441, wo Johan Johan das saubere paar überrascht.

Die erste richtige, und zwar zufällige lauschszene begegnet wohl erst im *Thersites* (c. 1537, ed. Dodsley-Hazlitt, vol. I): hier belauscht Miles p. 411—414 den prahlhans offenbar in seinem mutigen kampfe mit der schnecke, woraus sich weitere handlung entwickelt. (Ein zum überfall überleitendes kurzes belauschen dann auch hier noch p. 430.) — Das nicht näher datierbare, dem frühen 16. jahrhundert angehörende *Enterlude*

Digitized by Google

*of Wealth and Health* (ed. Holthausen) bietet dann schon drei echte lauschszenen: zwei zufällige (v. 343 ff. und v. 382 ff.), die indessen nur charakterisierend — die zweite ausgesprochen komisch — wirken, und eine beabsichtigte (v. 803 ff.), in welcher Remedi einen von Wytte und Wyll dialogisch erstatteten bericht belauscht, wodurch das spiel dem ziele seiner dürftigen handlung näherrückt. Weitere beispiele zufälliger belauschungen bieten dann: *New Custom*, *Common Conditions* (2 fälle), *The History of Jacob and Esau* (2 fälle); *Respublica*, *The Contention between Liberality and Prodigality*, Pickeryng's *Horestes*, *Conflict of Conscience* (4 fälle), Fulwell's *Like will to Like* (5 fälle), *The Longer thou Livest the More Fool thou Art*, *Rare Triumphs of Love and Fortune* (3 sichere fälle) — während 14 andere moralitäten, die ich (zumeist nach Dodsley-Hazlitt) durchgesehen habe, diese ganze technik noch gar nicht anwenden, so auch Bishop Bale's *Kynge Johan*, *Kyng Darius*, Hughes' *Misfortunes of Arthur*, Sackville's & Norton's *Gorboduc*, die *Jocasta*-bearbeitung u. a. m.

Damit sind wir schon in die zeit vollwertiger dramen eingetreten und wollen rasch die frühen stücke der allegorisierenden vorstufen der nationalen tragödie, die Seneca-kopien, das altnationale drama und die mischtypen sowie die ersten ausgebauten komödien überprüfen. Es zeigen hiervon echte zufällige lauschszenen: Preston's *Cambyses* (ed. Manly a. a. o. II. bd.) drei, von denen zwei (v. 753—775 und v. 965 bis 970) handlungsfördernd sind; *Appius & Virginia* (ed. Dodsley-Hazlitt, vol. IV) eine charakterisierende; [*Gismond of Salern* (ed. A. Brandl, Q. F. 80) und *Tancred & Gismonda* (ed. Dodsley-Hazlitt, vol. VII) bloß je einen der fabelquelle entnommenen bericht einer handlungsfördernden belauschung;] *King Leir* (ed. Rud. Fischer, *Quellen zu könig Lear*) zwei handlungsfördernde und eine stimmungserzeugende; *Callisto & Melibœa* (ed. Dodsley-Hazlitt, vol. I) eine handlungsfördernde; Edwards' *Damon and Pithias* (ed. Dodsley-Hazlitt, vol. IV) drei handlungsfördernde und eine charakterisierende; Udall's *Ralph Roister Doister* (ed. E. Flügel in *Repr. Engl. Comed.* I) eine handlungsfördernde und eine charakterisierende [nebst zwei bloß berichteten und nicht weniger als zehn bloß dialogverknüpfenden]; *The Bugbears* (ed. Grabau, Arch. f. d. stud. d. n. spr. und lit., 98 und 99) eine handlungs-



Digitized by Google

fördernde. — In keinem dieser stücke steht jedoch eine beabsichtigte: vielleicht ein zeichen dafür, wie wenig noch verständnis und bedürfnis für motivierung herrschte, wie doch an diesen situationen an sich namentlich das interessante, spannende (was wird der lauscher hören? wird man ihn entdecken? wird er selber hervortreten? u. s. f.), und dann das häufig komische (vgl. *The Supposes!*) als das wichtigste empfunden wurde. Oder hängt die seltenheit der planmäßig von figuren eingeleiteten lauschszenen mit der noch unbeholfenen intrigenführung im englischen drama der 60er und 70er jahre zusammen?

Das bild der echten lauschszenen ändert sich nämlich schon, wenn wir die stücke der University Wits und ihrer zeitgenossen sowie die *Shakespeare Apocrypha* ins auge fassen. Lyly hat nur in *Sapho & Phao* und *Loves Metamorphosis* keine lauschszenen, in seinen übrigen 6 sicheren stücken dagegen neben 11 zufälligen schon 5 beabsichtigte [wobei die 5 belauschungen schlafender u. dgl. in *Endimion* und *The Woman in the Moon* nicht mitgezählt sind]; *Maids Metamorphosis* wieder 2 zufällige; Peele in *Old Wives Tale* und *David and Bethsabe* je 1, in *Arraignement of Paris* 2 zufällige und in *Edward I.* 1 absichtliche [neben 1 versteckszene] (alle handlungsförd.), in *Battle of Alcazar* gar keine; Greene in *Alphonsus* 5, in *James IV.* und in *Frier Bacon &c.* je 1 zufällige, in *Orlando Furioso* und in *Frier Bacon &c.* je 1 absichtliche, und zwar handlungsfördernde, in *George Greene* überhaupt keine; Kyd in *Spanish Tragedie* 1 absichtliche (handlungsförd.); *First Part of Jeronimo* 1 zufällige (handlungsförd.); *Soliman & Perseda* 1 absichtliche (zur charakteristik des lauschers); Marlowe in *Jew of Malta* und *Dido* je 1, in *Edward II.* 2 zufällige, jedoch in *Jew of Malta* 5 absichtliche (davon 4 handlungsförd.); *Jack Straw* 1 zufällige (komisch-charakterisierende); Porter in *The Two Angry Women of Abingdon* 1 zufällige [neben 4 versteckszenen]; die von Tucker Brooke in seiner ausgabe als *Shakespeare-Apocrypha* zusammengefaßten 14 stücke [neben zahlreichen auflauerungen, 3 berichten u. dgl.] 15 zufällige und 5 (sämtlich handlungsfördernde) absichtliche lauschszenen, wovon 3 zufällige auf *The Two Noble Kinsmen* entfallen, ein stück, das man ja Shakespeare mit ebensoviel recht zuschreiben kann wie etwa *K. Henry VIII.* Das ver-

Digitized by Google

hältnis der lauschszenen überhaupt und das ihrer zwei gruppen zueinander nähert sich also immer mehr den ziffern, die für das corpus der Shakespeare-stücke oben gegeben worden sind. Sh. ist also in der keineswegs übermäßig häufigen, abwechslungsreichen verwendung dieser technischen form sichtlich der allgemeinen dramatischen übung seiner zeit und dem geschmacke des publikums gefolgt[1]). Daß er jedoch auch hier eine sorgsamere vorbereitung und durchführung im vergleiche zu seinen vorgängern zeigt, daß er diese szenen mit mannigfachen, über die schablone hinausgehenden werten erfüllt, mögen einige typische beispiele seiner beabsichtigten und zufälligen lauschszenen beweisen.

Wenn Julia in *The Two Gentlemen of Verona* IV 2, 25 —134 in pagenkleidern, von ihrem wirte begleitet, sich vornimmt, den ungetreuen Protheus zu belauschen, so wird nach einem monolog des letzteren und kurzem dialog noch das stimmen der instrumente vorausgeschickt, während dessen die lauscher auftreten und ungestört ihre absicht verdeutlichen sowie sich (v. 29) verborgen aufstellen können; nach v. 55 verlassen sie aber ihr versteck wieder, wie aus v. 81 "*Peace, stand aside, the company parts*", wonach sie es wieder aufsuchen, hervorgeht. Auch die randbemerkungen, die Shakespeare hier wie in den weitaus meisten fällen seitens der lauscher zum gehörten (oder bloß gesehenen) machen läßt, stellen zwar höhere mimische anforderungen als die einfacheren wortlos belauschten szenen, erhalten aber auch die ernsthafte oder komische spannung, die das grundelement jeder lauschszene bildet, rege. Auf die andeutung besonderer lokale oder vorrichtungen zur belauschung kommen wir noch kurz zu sprechen. In diesem beispiele wird der plan der belauschung erst knapp vor deren ausführung enthüllt.

[1]) Es wären wohl die plautinisch-terenzische komödie selber sowie ihre italienischen ableger in literarischer form — die stegreifkomödien (vgl. den trefflichen überblick von M. J. Wolff, *Shakesp.-jahrb.* XLVI 1 ff.) sind uns ja darin nicht mehr ganz zugänglich — und das neulateinische schuldrama auf ihren prozentsatz an belauschungen und auf deren typen noch zu untersuchen; denn von der komödie aus scheint die ganze technik, in England wenigstens, in größerer masse ins ernsthaftere drama eingedrungen zu sein. Außer den hier noch kurz betrachteten literarischen stoffquellen muß man aber auch noch eine hohe stufe der schauspielkunst zur abwicklung der komplizierteren belauschungen voraussetzen, eine stufe, die vor 1580 kaum erreicht war.



Digitized by Google

Noch fruchtbarer sind die von langer hand vorbereiteten szenen, so die in *Much Adoe about Nothing* II 3, 34—227, wo schon am ende von II 1 eine intrige gegen Benedicke seitens Don Pedro's angekündigt worden ist, und wir daher sofort bei Don Pedro's und seiner genossen von Benedicke gemeldetem erscheinen und des letzteren zurücktreten in die laube einen anschlag gegen ihn wittern. Der prinz verfehlt auch nicht, uns durch v. 42 "*See you where Benedicke hath hid himselfe?*" noch deutlich darauf aufmerksam zu machen, und die ständige erwünschte wirkung der informationen auf den lauscher findet wieder in randbemerkungen und einem dramatisch-ironischen schlußmonolog des lauschers nach abgang der wissentlich belauschten ihren ausdruck.

Ganz ähnlich sorgsam ist *Troylus & Cressida* V 2, 4—112 motiviert (vgl. IV 5, 277 ff.), nur daß hier noch der als hämischer schnüffler überall herumspürende Thersites mit hinzutritt. — Die beiden szenen, in denen Hamlet im gespräch mit eingeweihten mittelspersonen ausgehorcht wird, sind in ihrem vorzüglichen bau längst erkannt; sie entbehren — wohl infolge des versteckes der lauscher hinter einem vorhang — der sonst so geläufigen randbemerkungen, doch ganz abgesehen von den in früheren szenen erfolgten ankündigungen des planes lassen die sie umrahmenden erläuternden reden keinen zweifel an der lauschsituation aufkommen.

Gegen *Hamlet* III 1, 55—89 und etliche andere lauschszenen ist wiederholt der einwand der unwahrscheinlichkeit wegen des darin belauschten monologes erhoben worden. Daß man indessen diese technik im sinne der fne. dramatik nicht als einen mangel verurteilen darf, haben M. Le Roy Arnolds ausführungen (*The Soliloquies of Shakespeare*, p. 90 ff., bes. p. 92—97) gelehrt, denen sachlich — bis auf die berichtigung seiner irrtümlichen auffassung von *K. Henry VI.*, Pt. II., IV 10, 18—28 als eines bloßen »nebeneinanders«, während doch Iden's charakter als eigentümer des gartens dem flüchtigen Cade aus dem monolog erkennbar wird, dieser ihn also belauscht haben muß — nichts hinzugefügt zu werden braucht. Richtig weiß Arnold da auch die fiktion von *K. Henry VI.*, Pt. III., II 5, 55—122 zu würdigen, wo der könig zwar sowohl den vatermörder als auch den sohnesmörder monologisieren hört, diese aber nichts voneinander zu vernehmen scheinen —

Digitized by Google

eine konvention, die, wie ich meine, ganz der einstellung dieser fast moralitätenhaft symbolischen szene auf den protagonisten entspricht, und bei welcher ich an die bekannten, nur der hauptperson sichtbaren geistererscheinungen im *Hamlet* III 4, 102 ff. und im *Macbeth* III 4, 40 ff. als parallele in anderem sinnesgebiete erinnern möchte.

Wählen wir auf gut glück noch einige beispiele aus den zufälligen lauschszenen, die uns Shakespeares fortschritte verdeutlichen können. Bei solchen nicht intrigenhaft angelegten szenen ist er in den jugendkomödien zuweilen noch etwas unbeholfen und flüchtig.

*As You Like It* II 4, 20—43(—67) — in diesem stück ist dem walten des zufalles noch ein recht großer spielraum gelassen — . kündigt zwar das erscheinen Corin's und Silvius' (v. 20 f.) an, gibt uns aber weder eine deutliche äußerung über das beiseitetreten der lauschenden gruppe, noch aufklärende bemerkungen im verlaufe der belauschung selber; erst nach dem abgang des Silvius, der seine für die spätere handlung als folie und kontrast so wichtige liebe geklagt hat, entnehmen wir dem dialog der lauscher, daß die früher redenden von ihnen behorcht wurden, ohne gesehen worden zu sein. Dieser aufklärende dialog wird jedoch immer noch in gegenwart des zweiten früher belauschten (Corin) gehalten und ist — da er ihn nicht hören darf — für ein »nebeneinander« reichlich lang ausgefallen, d. h. stellt große anforderungen an das während dieses szenenteiles nötige stumme spiel des sonst unbeschäftigten Corin. Erst v. 67 geben die lauscher ihr versteck auf, und allgemeiner dialog führt nun die handlung munter weiter; allerdings — und auch hierin zeigt sich jugendliche unvollkommenheit — ohne daß die belauschten mitteilungen jetzt schon dramatisch ausgenützt oder doch erwogen würden: dies geschieht erst recht spät, in III 4, 50 ff., wo wir dem bloß berichteten epischen motiv einer seither oftmaligen inneren beschäftigung Celia's und Rosalind's mit dieser angelegenheit einfach glauben schenken müssen. Etwas straffer sind in derselben komödie III 2, 265—312 und III 3, 1—72 gefügt, während in III 2, 131—163 wiederum die form der belauschung schwach motiviert ist, ja ganz entbehrlich erscheint. — Auch die symbolischen, im älteren debattenstil gehaltenen zwei lauschszenen in *K. Richard III.* I 3, 109 ff. und IV 4, 8—35 sind

Digitized by Google

als nicht handlungsfördernd, sondern mehr reflektierend mit dem übrigen texte der betreffenden auftritte wenig fest verknotet. Gut eingerahmt ist dagegen in *K. Richard II.* III 4, 24 (28)—72. Nach der genügend gekennzeichneten sorgenschweren stimmung der königin (v. 1—23) kündigt diese selbst den gärtner und seine knechte mit bedeutungsvollen worten an, worauf sie sich zurückziehen (vgl. v. 25 ff., bes. "*Let's step into the shadow of these Trees*"); nun folgt das belauschte gespräch, das, vom handwerk ausgehend, die staatslage beleuchtet, wie der königin prophetisches gemüt sie geahnt, und ihr die erschütternde nachricht von ihres gatten absetzung bringt, die nach ihrem impulsiven hervortreten nun auch im unmittelbar an das erlauschte anknüpfenden dialog bestätigt wird. Sehr schön motiviert Shakespeare hier das ausbleiben der typischen randbemerkungen durch v. 72 "*Oh I am prest to death through want of speaking:*" Man hat nach dieser szene und etlichen anderen den eindruck, als ob die lediglich zur ausmalung oder vorbereitung einer stimmung dienenden lauschszenen konstruktiv des dichters aufmerksamkeit meist nicht im selben maße in anspruch nahmen als die handlungsfördernden. Hierzu vergleiche man zb. *Troylus & Cressida* V 4, 19—27 und *ibid.* V 7, 9—12, die von Thersites kommentierte zweikampfszene, oder *Hamlet* V 1, 63—126, wo die todesahnungen und tiefsinnigen betrachtungen des dänenprinzen mit der belauschung des grabenden *clown* verkettet sind, während sich die rasch darauf folgende handlungsfördernde belauschung der bestattung Ophelia's (V 1, 240—276) durch ankündigung, eine randbemerkung und wohlbegründetes hervortreten des lauschers trotz ihrer hast zweckmäßig und klar abspielt. Hierin ist ein bedeutsamer schritt von der flüchtigeren behandlung der alten, oft nur komischen charakterisierenden lauschszene zur bewußten, wenn auch häufig intrigenhaften, ernsthaften, in das dramatische geschehen organisch eingeordneten und somit vertiefteren zu erblicken.

Mit zur beeinflussung dieser technik durch die bestehende bühnenpraxis gehört auch die frage nach dem lokale der lauschsituationen auf der bühne. Eine wirklich historische bewertung der vorgänger Shakespeares ist aber in diesem punkte unmöglich, weil wir mit der unglaublich starken umwälzung in der entwicklung der bühneneinrichtungen gerade vor Shake-

Digitized by Google

speares erstem auftreten als dramatiker und sogar noch während seines schaffens, also mit zum teil grundsätzlich anderen grundbedingungen, zu rechnen haben. So muß es genügen, aus seinen stücken allein eine vorstellung von der örtlichen verteilung von lauscher und belauschten zu gewinnen, soweit text und bühnenanweisung dies ermöglichen.

Die echten lauschszenen finden sich nicht selten in »ortslosen« auftritten[1]), ein schluß auf die anordnung der belauschung ist in ihnen hier ganz unmöglich; zb. *Alls Well that Ends Well* IV 3, 133—348; *The Taming of the Shrew* I 1, 48—150; *ibid.* IV 2, 5—43; *K. Henry VI.*, Pt. III., II 5, 55—122; *K. Richard III.* IV 4, 8—35; *Troylus and Cressida* I 2, 192—296; *K. Henry V.* IV 1, 64—85; *Othello* IV 1, 101—177; *The Winters Tale* IV 3 [2], 31—52; *ibid.* IV 4, 699—735, u. a. m. In ihnen begnügt sich der foliotext entweder mit keinerlei andeutung oder mit einem *stand by; [let's] stand aside; aside, aside; stand close; withdraw thee; soft; but soft, but soft, aside;* mit bühnenanweisungen wie *they stand aloofe; aside* und ähnlichen bemerkungen, die das verbergen schon auf der bühne befindlicher personen (auch sonst) anzeigen. Erst hinzutretende lauscher dagegen blieben wohl im hintergrunde der bühne, da sich für sie zumeist keine vorschrift im text oder in einer bühnenanweisung findet: nur Hamlet und Horatio zb. treten V 1, 63 "*a farre off*" (bühnen-anw.) auf (was die quartos zb. nicht bieten). Auch in sonst lokalisierten szenen ist aber das eigentliche versteck der lauscher oft nicht genauer angegeben: Zb. *Titus Andronicus* II 1, 25—45 spielt vor dem palast (vgl. v. 46); wo jedoch der früher als die belauschten aufgetretene Aaron sich verbirgt, wird nicht gesagt. Ähnlich *Measure for Measure* III 1, 52—152. Hier läßt sich der mönch-herzog im gefängnis einen platz zum horchen anweisen, den wir nicht näher bestimmen können. Ja selbst *Hamlet* III 1, 55—156 müssen wir uns für das sichere interieur (*gallery*) mit der wenig plastischen angabe "*we will bestow our selves*" (v. 44 und ähnlich v. 32 ff.) begnügen, u. s. f. Daraus die folgerung abzuleiten, daß die meisten dieser belauschungen durch offenes herumstehen der lauscher auf der bühne im rücken der belauschten dargestellt wurden, wäre verfehlt: denn

[1]) Vgl. verf., GRM. III (1911), s. 470 f.

Digitized by Google

die so typischen randbemerkungen der lauscher würden in den meisten derartigen fällen nicht leicht wahrscheinlich zu sprechen gewesen sein, und die frühneuenglische bühne — auch des einfacheren typus — bot ja genug gelegenheiten für ein geschicktes versteckenspiel: so die pfosten des schutzdaches, die türen mit ihrem vermutlichen behang, die vorhänge der hinterbühne, der eigentliche wandbehang (*arras*), die oberbühne (*balcony, window*), der turm, deren sich der geschickte spieler nach bedarf bedienen konnte. Ausdrücklich erwähnt sind sie oder sie leicht vorstellende dichterische lokale nur selten: Arras: *The Merry Wives of Windsor* III 3, 96—144 [*Hamlet* III 4, 7—24 nur in Quarto 1, doch in Folio 1 schon III 3, 28!; in zwei nahestehenden unechten typen in *K. John* IV 1, 1—71 und *K. Henry IV.*, Pt. I., II 4, 577 ff.]. — Penthouse: *Much Adoe about Nothing* III 3, 102—175. — Cave: *Tymon of Athens* V 1, (1—)32—57. — Bulke (quartotext statt des unverständlichen *Barke* der folio; ein (horizontaler?) auslegeladen der kaufleute): *Othello* V 1, 1, 1—36. — Chamber (also eine der türen): *The Merry Wives of Windsor* IV 2, 11—49. — Above (die oberbühne): *K. Henry VIII.* V 2, 19—34 [in *Romeo & Juliet* II 2, 2—49 ist sie dagegen standplatz der belauschten, während sich Romeo vielleicht unterm "*penthouse*" aufhält.] — [On the top (turm) wird nur in uneigentlichen beobachtungsszenen verwendet: *K. Henry VI.*, Pt. I., I 4, 57—69 als ort der belauschten und *The Tempest* III 3, 19—93.] — Einige stellen legen den lauscherposten ausdrücklich in die nähe eines hauses, zeltes u. dgl., wobei wir wohl in erster linie wieder an vorspringende dächer, also "*penthouses*", zu denken haben: so wohl *The Taming of the Shrew* V 1, 63—147; *The Two Gentlemen of Verona* IV 2, 25—134; *Romeo & Juliet* II 2, 2—49, wie schon erwähnt. Dort mögen auch die lediglich auf der straße lauschenden sich aufgestellt haben: so *The Taming of the Shrew* I 1, 48—150; u. a. m.

Verhältnismäßig oft werden wald, garten oder einzelne bäume oder büsche als bequeme lauscherposten genannt: so in der nicht weniger als drei verschiedene lauscher plazierenden szene *Loves Labour's Lost* IV 3, 19—151. Hier sitzt Berowne laut v. 79 "*in the skie*", während der *King* v. 137 bekennt: "*I have beene closely shrowded in this bush*"; über Longaville's

Digitized by Google

versteck erfahren wir nichts. Es könnte ja sein, daß Shakespeare — wie im *Midsommer Nights Dreame* und *As You Like It* — bereits die hofbühnenaufführungen bei der abfassung dieser drei noch stark mit Lylys requisiten arbeitenden stücke im auge gehabt hat, wo es künstliche bäume, sträucher u. dgl. regelmäßig gab, während diese für die volksbühne doch noch immer nicht als allgemeiner üblich nachgewiesen sind. Aber die volksbühne wußte sich gewiß auch dann zu helfen. Im Globe-theater mochte da Berowne vielleicht tatsächlich auf der oberbühne *"in the skie"* weilen und so alles bequem überblicken, während der könig einen der drei eingänge als *"bush"*, Longaville dann einen anderen in derselben vorgestellten eigenschaft zu benützen hatte. — *K. Richard II.*, III 4, 24 (28)—72. *Queene*: . . . *"Let's step into the shadow of these Trees"* — hier genügte es, eine der türen als ausgang in eine allee aufzufassen. — *K. Henry VI.*, Pt. II., IV 10, 17—28: Garten, in dem für Cade ein verbergen auch an der tür oder an einem pfeiler des *heavens* ausreichen konnte. — [*The Merry Wives of Windsor* V 5, 41—86(106). Die viel, auch schon vorher erwähnte *"Oke of Herne the Hunter"* dient hier nicht als versteck des scheinbaren lauschers: Falstaff liegt offenbar auf der erde: *"Ile winke, and couch."*] — *Much Adoe about Nothing* II 3, 34—227: *Arbor;* auch hierfür genügte eine der türnischen; ebenso für *ibid.* III 1, 24—106: *pleached bower*, das ja dasselbe bezeichnet [*the pleached alley*, als ein geeigneter ort, belauscht zu werden, spielt *ibid.* I 2, 7—16 im berichte eine rolle]. — *Twelfe Night* II 5, (18)27—195: *Box-tree* als lauscherstandpunkt: etwa auf der volksbühne der hinterbühnenvorhang. — Der wald als ganzes, in dem dann einzelne verstecke keiner besonderen erwähnung mehr bedürfen, ist dann reichlichst in *As You Like It* (s. o.) verwendet; außer in bloß berichteten belauschungen: II 4, 19—43 (67); III 2, 131—163; III 2, 265—312; III 3, 1—72; III 5, 8—34; überall konnte mit der bekannten architektonik der bühnenfelder und eingänge der volksbühne das auslangen gefunden werden, ohne einen tragbaren wald hineinzustellen. — Ebenso in *The Two Gentlemen of Verona* V 4, 18—60 [und in der lauerszene *Macbeth* III 3, 14 ff.]. — Sehr auffallend berührt uns die angabe Oberon's im *Midsommer Nights Dreame* III 2, 41—344, der hier im walde zu Puck beim nahen der zu belauschenden *"Stand close"* und

Digitized by Google

später "*stand aside*" sagt, obwohl sie beide als unsichtbar gedacht sind! — ein beweis für eine feststehende versteckmimik in allen lauschszenen. Daß eine solche bestand, ist aber auch der lokalverwendung bei Shakespeares unmittelbaren vorgängern Lyly, Peele, Greene, Kyd, Marlowe u. a. zu entnehmen, in denen vorder- und hinterbühne, oberbühne, türen u. s. f. in annähernd derselben technischen verwendung, wenn auch oft roh und rein äußerlich, zum horchen verwendet werden wie bei ihm. Es darf aber nicht etwa diese praktische beschaffenheit des schauplatzes der dramatischen aufführung in erster linie oder gar allein für die häufigere anwendung der lauschszenen nach 1580 verantwortlich gemacht werden: war das motiv einmal überhaupt so beliebt geworden — und das ist aus seiner komischen oder rein spannenden eigenschaft erklärlich genug —, so mußten die erfahrungen des Londoner lebens in den engen, winkligen gassen mit ihren oben vorspringenden fachwerkbauten und den *porches,* die liebhabern und spitzbuben oft genug, namentlich im dunkel der nacht, willkommenen unterschlupf gewährten, stets aufs neue die durch theater- und literaturkenntnis angeregte phantasie der dramatiker befruchten. Ebenso ist ja auch der *arras* als wand- und türbehang nicht bloß ein theaterrequisit, sondern eine ständige ausstattung der häuser reicherer bürger und der edelleute, der schlösser des hochadels und des königs gewesen und manche zufällige oder absichtliche belauschung hat sich gewiß hinter ihm in wirklichkeit ebenso oft wie auf dem theater abgespielt.

3. Die literarischen quellen Shakespeares sind wie sonst auch in dieser hinsicht nicht eindeutig zu bestimmen: verschiedene erhaltene versionen des einen oder des anderen motives oder einer ganzen geschichte machen oft die wahl schwer, und daneben haben wir noch mit verlorengegangenen novellenfassungen, früheren stücken und gewiß auch gelegentlich eigenen erlebnissen für einzelne züge zu rechnen. Somit können wir mit fug nur einige halbwegs gesicherte fälle betrachten, wobei wir das epische motiv der bloß berichteten belauschung nicht ganz beiseite lassen wollen, da es häufig beim vergleiche licht auf Shakespeares verhältnis zur anerkannten quelle zu werfen imstande ist.

*Romeo & Juliet.* In Paynters novelle wird eine be-

Digitized by Google

lauschung des Rhomeo durch Julietta erzählt, die stattfindet, als er das ballfest verläßt und sie nun von ihrer amme auskunft über den ihr noch unbekannten fordert. (Noch deutlicher schildert dies Bandello, vgl. Simrock, *Quellen des Shakespeare*, 2. aufl., I s. 37.) Auch Brookes epos kennt diesen vorgang (vgl. Hazlitt, *Shakespeare's Library* I 1, p. 90). Shakespeare ist jedoch I 5 der ausgestaltung dieser szene als eigentlicher lauschszene aus dem wege gegangen: es wird ein szenenteil daraus, in welchem die amme zur auskunftseinholung erst weggeschickt werden muß, so daß in ihrer abwesenheit Juliet's furchtbare seelische spannung sich in den bedeutungsvollen versen 136 f. luft machen kann. Daß dies nicht der amme selber gegenüber geschieht, ist ein sehr feiner zug, um dessentwillen Shakespeare die echte belauschung aufgegeben zu haben scheint. — Im verlaufe des berichtes der quellen folgt dann die von Shakespeare als einzige echte lauschszene in sein drama übernommene begebenheit: der erste teil der sog. balkonszene II 2, 2—49. Doch sprechen die novellen von öfteren fensterpromenaden des liebhabers, die das mädchen durch blicke belohnt und ermuntert; gerade in den novellen kommt es aber bei diesen gelegenheiten gar nicht zum lauschen des helden, sondern das mädchen bemerkt scharfäugig den kühnen mann und leitet dann sofort selber zum folgenschweren gespräch über. Genau so behandelt Brooke die situation:

"*And upwards to her windowes high his gredy eyes did cast: His love that looked for him, there gan he straight espie. With pleasant cheere eche greeted is, she followeth with her eye, His parting steppes, &c. . . .*" (a. a. o. p. 94) und dann "*Impacient of her woe, she hapt to leane one night Within her window, and anon the Moone did shine so bright, That she espyde her love, her hart revived, sprang And now for joy she clappes her handes, which erst for woe she wrang. Eke Romeus when he sawe his long desired sight, His moorning cloke of mone cast off, hath clad him with delight. Yet dare I say, of both that she rejoyced more:*" (ib. p. 95.) Hier scheint der schlüssel zu Shakespeares änderung zu liegen. Mußte er einerseits die häufigen stummen begegnungen der liebenden um der dramatischen knappheit willen wie im sinne des unwiderstehlich raschen anwachsens der beiderseitigen leidenschaft in ein volle klarheit schaffendes wiedersehen zusammenziehen,

Digitized by Google

so wollte er bei aller naivetät, mit welcher auch er — wie die quellen — Juliet ausstattet, ihr doch wohl nicht das erste volle geständnis in direkter form in den mund legen. So griff er zu dem nur uns unwahrscheinlichen mittel des belauschten monologs (s. o. s. 36 f.), durch welchen auch Romeo so süß überrascht wird, daß er ihn nicht einmal gleich zu unterbrechen wagt, wie v. 37 in einer ebenso poetischen wie technisch gut orientierenden randbemerkung ausdrückt. Man kann sich schwer vorstellen, daß Shakespeare diese feinheit in der anlage der handlungsfördernden, aber auch mit stimmung gesättigten lauschszene schon in dem im vorworte Brookes erwähnten, also vor 1562 aufgeführten, für uns verschollenen Romeodrama vorgefunden hat. Ganz ausgeschlossen ist das aber freilich nicht, namentlich wenn es sich etwa um eine von Italienern inszenierte aufführung handeln sollte (vgl. auch Wolff, Shakesp.-jb. 46, 8).

*As You Like It.* Die zweifellose novellistische quelle, Lodge's *Rosalynd: Euphues Golden Legacie* (ed. Greg, 1907), kennt nur drei wirkliche belauschungen: Die erste spielt sich (p. 39—45) ab, als sich Ganymede und Aliena der laube nähern, in der Montanus und Corydon nun ihre ekloge anstimmen: "*we, to hear what these were, stole privily behind the thicket, where we overheard this discourse . . .*" (p. 40). Dem entspricht im lustspiel die schon oben (s. 37) als etwas unbeholfen charakterisierte szene II 4, 20—43 (67) mit den änderungen, daß 1. der zwiegesang — wie auch sonst in diesem stück — ganz ausgeschaltet und durch bloßen dialog ersetzt wird, 2. die lauscher hier schon am platze sind und sich daher erst verbergen müssen, während sie sich in der novelle anschleichen, und 3. die behorchung nicht sofort in enthüllung und allgemeinen dialog übergeht — also alles vorteilhaftere züge für dramatische gestaltung, die aber das wesen der belauschung nicht berühren. — Dann läßt die novelle die mädchen zeugen der liebesklagen Rosader's werden: "*Aliena and Ganymede, enforced by the heat of the sun to seek for shelter, by good fortune arrived in that place, where this amorous forester registered his melancholy passions. They saw the sudden change of his looks, his folded arms, his passionate sighs: they heard him often abruptly call on Rosalynde, who, poor soul, was as hotly burned as himself, but that she shrouded her pains in the cinders of honourable modesty. Whereupon, guessing him to be in love,*

Digitized by Google

*and according to the nature of their sex being pitiful in that behalf, they suddenly brake off his melancholy by their approach . . .*" (p. 67). Diesen vorgang zerlegt Shakespeare nun, indem er die auffindung der liebesgedichte seines Orlando vorausnimmt (III 2, 93—162), dann die entdeckung der identität des reimers mit dem geliebten der Rosalynd durch den schalkhaften bericht Celia's geben läßt und nun erst zur bestätigung der wahren und tiefen liebe Orlando's diesen im charakteristischen gespräche mit Jacques auftreten läßt, das die beiden mädchen natürlich mit größter spannung insgeheim anhören (auch hier zieht es Shakespeare vor, die lauscher schon auf der bühne sein zu lassen); dann erst erfolgt nach Jacques' abgang der von Rosalind in anbetracht des eben gehörten zielbewußt geführte dialog mit dem motive der durch ihre verkleidung möglichen, aber sehr fruchtbaren liebesstellvertretung als ergebnis — das ganze also eine künstlerisch wie rein technisch vorzügliche ausgestaltung des handlungsärmeren novellenmotivs. — [Lodge berichtet dann (p. 93 ff.) von der gefährlichen situation des schlafenden bösen bruders im walde, in der ihn Rosader beobachtet und dann rettet: diese szene wird lediglich — offenbar schon wegen der löwin — im lustspiel durch Oliver (= Lodge's Saladyne) den mädchen berichtet, wirkt auch durch diesen boten um so stärker auf sie, ist aber für uns als auszuscheidender typus 11 nicht weiter von belang.] — Die letzte von Lodge erzählte belauschung betrifft das liebesgespräch zwischen dem schmachtenden Montanus und der spröden Phoebe durch die flüchtlinge (p. 115 ff.); sie ist von Shakespeare III 5, 8—34 samt der in der novelle gegebenen vorbereitung (III 4, 50—62) sachlich recht getreu übernommen worden, nur sind wieder die euphuistischen gedichte in blankversdialog verwandelt und ihr inhalt ist gekürzt worden. — In der rein-pastoralen, nur als folie dienenden Phoebe-handlung hat Shakespeare demnach der quelle eine ziemlich weitgehende bestimmung in der form zugestanden. In der haupthandlung und einer episode jedoch erkennen wir seine überlegenheit in tieferer motivierung seiner lauschszenen. Ja er schiebt sogar selbständig solche ein, indem er den alten Adam II 3, 26 f., freilich bloß berichtend, die in der quelle episch breit vorgeführten verschiedenen anschläge des bösen bruders gegen den helden knapp und handlungsfördernd zusammenfassen läßt: "*I overheard him: and his practices*", und

Digitized by Google

Jacques, die von ihm erst neugeschaffene figur, belauscht werden oder lauschen läßt: II 1, 26—66 wird uns von ihm als belauschtem berichtet und dann die veranstaltung weiterer solcher horchszenen in aussicht gestellt, aber dieses motiv ist dann fallen gelassen worden; III 3, 1—72 führt uns den melancholiker im kontraste mit dem bauernbrautpaar vor — unzweifelhaft selbständige, zu kunstvoller motivierung dienende striche.

*The Merry Wives of Windsor.* Die hauptlauschszenen III 3, 96—144 und IV 2, 11—49 unterscheiden sich von denen der in betracht kommenden versionen der fabel in den italienischen und englischen novellensammlungen, welche immer auch Shakespeare von ihnen aus erster hand benutzt haben mag, vor allem durch die gänzlich umgekehrte situation des liebhabers, der in der komödie nur die zielscheibe der weiberintrige wird, während in den novellen die ihm aufgezwungene versteck- und lauschlage einerseits dem ernstlichen bestreben der geliebten ehefrau entspringt, ihn zu retten, andererseits stets neue düpierungen des ehemanns durch den ihm unwissentlich erstatteten bericht und seine neuen bedrohungen zeitigt; ferner aber dadurch, daß gerade infolge der absichtlich für Falstaff von den lustigen weibern herbeigeführten belauschung in vorzüglicher charakterzeichnung dieser selber zweimal zu auswegen zuflucht nimmt, die ihn ganz im sinne der intrige und sehr gegen seine absicht zwar der offenen rache des zornsprühenden gatten entziehen, aber körperliche leiden und herzensangst genug mit sich bringen. [Übrigens ist die in der zweiten dieser szenen gewählte list der verkleidung Falstaff's in ein altes weib ja auch nicht in den novellen, sondern anderswoher, wenn nicht frei erfunden.] — Ebenso geschickt wie diese zwei komischen hauptszenen ist auch die wohl von Shakespeare frei hinzugefügte II 1, 112—152 motiviert, bei welcher die frauen die wichtige erkenntnis gewinnen, daß auch ihre gatten von Falstaff's begierden wissen, und daß Mr. Ford dadurch schrecklich eifersüchtig ist: aus dieser erkenntnis verstehen wir dann ihr ganzes verhalten gegen Falstaff und Mr. Ford um so besser vom anbeginn an. — Eine hinzufügung Shakespeares mit komischer ausnutzung des elfenaberglaubens ist dann die letzte Falstaff aufgenötigte belauschung der angeblichen elfen: V 5, 41—106 (s. oben). Es ist eine adelung

Digitized by Google

des lauschmotivs, wenn Shakespeare es in dieser komödie so häufig zur bloßstellung eines ausgemachten heuchlers verwendet, indem er diesen zwangsweise anhören läßt, wie man seine lüsternheit verurteilt (zur möglichen quelle vgl. Wolff, Shakesp.-jb. 46, 16).

*Measure for Measure.* Unabhängig von den fünf nun so ausgezeichnet von L. Albrecht (*Neue untersuchungen zu Shakespeares Mafs für Mafs*, 1914) untersuchten dramatischen, epischen und didaktischen quellen wird III 1, 52—152 der herzog als mönch zum heimlichen zeugen des erschütternden gespräches Claudio's mit Isabella über die fürchterliche bedingung seiner lebensrettung, wodurch sich dem lauscher Isabella's reine seele ganz enthüllt. In dieser gut umrahmten szene (vgl. v. 161!) ist m. e. der keim der wirksamen intrige des herzogs gegen Angelo zu finden. Shakespeare hat also hier diese beliebte form als das für ihn einzig mögliche mittel der intrigeneinfädelung gewählt. Denn wie wäre sonst die umbiegung des durch den allmächtigen statthalter beabsichtigten verderbens beider geschwister, wenn Angelo doch seiner frevel auch äußerlich und innerlich überführt werden sollte — und darin besteht ja die sittliche idee des stückes —, bewerkstelligt worden, als wenn der herzog selber eingriff? Und wie sollte er überzeugender und lebensvoller den eindruck des adels und der reinheit Isabella's erhalten als eben in der rückhaltlosen aussprache des schwer bedrohten geschwisterpaares? Diese eine so herrlich vertiefte, wohl Shakespeare ganz eigene lauschszene allein würde zur rechtfertigung dieser technischen form in seinen übrigen dramen genügen.

Shakespeares anteil an den beiden glücklich ausgeführten lauschszenen, deren Opfer Hamlet sein soll, ist nicht bestimmbar: sie kommen schon keimhaft bei Saxo vor, und wie weit sie der verfasser des *Urhamlet* ausgestaltet hat, wissen wir ja nicht. — *Othello.* Die im sinne von Iago's intrige günstig entscheidende recht künstliche szene IV 1, 101—177 ist nach Cinthios angaben entstanden: »*E al capo di squadra parlò un giorno costui, che il Moro era in luogo, onde gli poteva vedere insieme ragionare. E parlandogli di ogni altra cosa, che della donna, faceva le maggiori risa del mondo: e mostrando di maravigliarsi, facea di molti atti, e col capo, e colle mani, come, che udisse cose maravigliose. Il Moro, tosto che gli vide*

Digitized by Google

*partiti, andò verso l'alfiero, per saper ciò che colui detto gli avesse. Questo, dopo aversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse, non mi ha egli celato cosa alcuna, e mi ha detto, che si ha godutto della moglie vostra ogni volta, che voi coll' esser fuori, gli ne avete dato tempo: e che l'ultima fiata, che egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi, quando la sposaste, le deste in dono.«* (Hazlitt, *Shakespeare's Library* I 2, p. 298.) Ob man nun die szene, die durch ankündigung, Othello's randbemerkungen und die überleitung zum folgenden dialog und zur öffentlichen mißhandlung Desdemona's technisch sehr gut gebaut ist, als wahrscheinlich oder nicht bezeichnen mag — Othello's leichtgläubigkeit ist ja ein wesentliches element seiner verblendung und wird von Iago auch sonst rücksichtslos und für uns oft nicht mehr verständlich ausgebeutet —, so ist sie ohne zweifel in hohem grade handlungsfördernd und zeigt des dramatikers geschicklichkeit, indem er durch Bianca's hinzutreten gleich den zweiten von Othello geforderten beweis, das vorzeigen des tüchleins in den händen der buhlerin Cassio's, anschließt, somit wieder dramatisch verdichtet und eine zweite von Cinthio (a. a. o. p. 301) erzählte beobachtungsszene (die der am fenster das tüchlein nachstickenden frau in Cassio's haus) erspart. — Die lauer- und überfallszene mit der eingeschachtelten belauschung V 1, 1—36 ist natürlich Shakespeares eigentum, da er ja den gimpel Rodrigo überhaupt erst einführte, den Iago hier — zum unterschied von der quelle — als werkzeug zur verwundung Cassio's benützt, dann aber als erfolgreicher lauscher mit guter art unter dem schutze der dunkelheit endgültig los wird.

*King Lear.* Beidemale, in denen hier belauschung, und zwar in uneigentlichem sinne, vorgeführt wird, weicht Shakespeare von der quelle ab. III 6, 96 läßt er den erst von ihm mit der Lear-fabel verknüpften Gloucester jene in der 5. szene des 2. aktes der alten *Chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (ed. R. Fischer, *Quellen zu König Lear*) erwähnten anschläge der töchter auf den könig als erlauscht berichten: *"I have ore-heard a plot of death upon him"*, verbindet also bei zusammendrängung der vorgänge haupt- und nebenhandlung, welch letztere durch diese belauschung, weil so Gloucester's gegnerschaft gegen die unnatürlichen töchter hierdurch schon angedeutet ist, zur verhängnisvollen wendung

Digitized by Google

für den lauscher (III 7, blendung) geführt wird. — Die zweite beobachtungsszene in Shakespeares tragödie IV 7, 20—82 betrifft den im dämmerzustande liegenden, von Cordelia aufgelesenen Lear; da dieser seiner sinne nicht oder doch nur halb mächtig erscheint, überdies auch eine person (Cordelia) zwischen dem könig und dem beobachtenden arzte vermittelt, fiele der vorgang eigentlich nicht unter unsere kritik. Es ist aber lehrreich zu sehen, daß hier eine echte zufällige lauschszene im alten stück (a. a. o. IV 5, 15—79) zugrunde liegt. Da wird nämlich der nicht wahnsinnige, bloß mit *Perillus* als "*much o'regone with griefe and misery*" bezeichnete *Leir* unabsichtlich von der mit ihrem gemahl und anderen sehr entbehrlicherweise als bauersleute verkleideten Cordella belauscht, wobei der vater seine reue über die schlechte behandlung, die er Cordella angedeihen ließ, kundgibt. Dann erfolgt hervortreten der beobachter, zunächst ohne enthüllung — speisung der hungernden —, und, nach neuerlicher reumütiger beichte Leir's, entdeckung Cordella's und versöhnung. Wenn Shakespeare hier nun die form der wirklichen lauschszene aufgegeben hat, so waren wohl weniger konstruktive als poetische erwägungen für ihn maßgebend: für seine Cordelia ist ein reuebekenntnis nach der ihr durch Kent klargewordenen sachlage unnötig (wohl überhaupt, da ihre liebe zum vater unwandelbar feststeht), damit entfiel ein motiv für die heimliche anhörung eines solchen. Ferner ist aber Lear's wahnsinn — wie dieser zustand bei Shakespeare stets — in seiner tieferschütternden wirkung auf die innigliebende tochter das poetisch dankbarere motiv, das ja die ganze erhebung des stoffes ins tragische begleitet: deshalb konnte Shakespeare nicht ganz auf dieses zusammentreffen verzichten, bei dem die form der uneigentlichen lauschszene (vorbereitung, zwischenbemerkungen) auch bei ihm gut gehandhabt erscheint. — Zwei andere beobachtungsauftritte des quellendramas hat Shakespeare dagegen leichten herzens fallen lassen können: die belauschung der als bauernmagd verkleideten Cordella (*K. Leir* I 7, 15 ff.) durch ihren späteren gatten: diese auf rein äußerliches aufgebaute, ganz romantische liebeserweckung ist durch die psychologisch tiefere neigung des gatten, die sich sofort in der fluchszene I 1 offenbart, entbehrlich geworden; die rührselige, nur der idee der wunderbaren behütung des nicht tragisch endenden Leir durch den



Digitized by Google

himmel dienende belauschung seitens des mordbuben (III 5) mußte dem gänzlich anderen verlaufe weichen[1]). —

*King John.* Mit dem verzicht auf die breitere darstellung des quellenstückes "*The Troublesome Raigne of King John*" fiel auch die zufällige belauschung des mönches, der dann den könig vergiftet, durch den abt, welcher zunächst bei dem gehörten monolog sein eigenes leben bedroht wähnt (Hazlitt, *Shakespeare's Library* II 1, p. 310). —

Dieser gedrängte überblick über Shakespeares verhalten zu einigen seiner quellen dürfte wohl das eine klar gemacht haben: Unser dramatiker nimmt lauschszenen auf, wenn sie ihm bühnenwirksam und konstruktiv wichtig erscheinen; er läßt andere als unbrauchbar beiseite; er erfindet (oder nimmt aus anderen unbekannten quellen) neue hinzu. So gut er also die technik der belauschung beherrscht, so massenhafte szenen ihm aus der theaterpraxis, der literatur und vielleicht auch dem leben bekannt waren, so hat er sich wie stets hier immer über die form zum geistigen gehalt erhoben, diese recht beliebte form eben zumeist nur als form behandelt, sich ihrer vorteile ganz gerne bedient, ohne sie aber zu überschätzen.

Graz, ende März 1916. Albert Eichler.

[1]) Lediglich der charakteristik des intriganten Edmund dient die andeutung des planes zweier nicht weiter verwerteter belauschungen: I 2, 97 f. und I 2, 184 f.

Digitized by Google

# ZUR BEURTEILUNG DES SHYLOCK.

Die frage, wie der charakter des Shylock in Shakespeares *Merchant of Venice* aufzufassen sei, oder wie Shakespeare selbst ihn vermutlich aufgefaßt wissen wollte, ist oft erörtert worden, und kein geringerer als Wilhelm Creizenach hat noch im letzten (51.) bande des Jahrbuchs der deutschen Shakespearegesellschaft s. 171 ff. in seinen »Betrachtungen über den *Kaufmann von Venedig*« in wohlbeabsichtigtem gegensatze zu manchen neueren urteilen seine beurteilung der sache klar mit den worten ausgesprochen: »Von irgendwelchem mitgefühl Shakespeares mit dieser grotesken figur kann nicht die rede sein, obgleich manche kommentatoren und manche schauspieler den unzweifelhaften sinn des dramas durch hineintragung modernliberaler tendenzen fälschten und dem hartherzigen wucherer menschlich rührende züge andichteten« (s. 176).

Daß diese frage von großem allgemeinen interesse für alle Shakespearefreunde — und gewiß auch für die Shakespeareforschung — ist, ergibt sich schon aus der beliebtheit des stückes auf unserer deutschen bühne und somit bei unserm deutschen publikum; nach den sehr dankenswerten statistischen angaben unseres Shakespearejahrbuches über die aufführungen Shakespearescher dramen in Deutschland stand während der letzten nachgewiesenen zehn jahre 1905—1914 der *Merch.* mit 1583 aufführungen an der spitze; danach erst folgten *Mids.* 1444, *Hml.* mit 1309, *Oth.* mit 1291, *Rom.* mit 1083, *Tw.* mit 1060, *Shr.* mit 1021, *Caes.* mit 511, *Wint.* mit 489, *Ado* mit 450, *Lr.* mit 410, *Mcb.* und *R.* 3 mit 320 aufführungen. Da lohnt es sich doch wohl, den gründen nachzugehen, warum gerade dieses stück so beliebt ist, und ob die auffassung der heutigen darsteller des Shylock wirklich eine fälschung des unzweifelhaften sinnes des dramas sei.

Die beliebtheit eines stückes auf der bühne ist ja gewiß



Digitized by Google

an sich kein beweis für seinen künstlerischen wert, sonst müßte zb. *Alt-Heidelberg* turmhoch über dem *Wallenstein* stehen u. dgl. m., wohl aber ist sie ein zeugnis für die prädisponiertheit des publikums einerseits und anderseits die geeignetheit des stückes, auf grund dieser prädisponiertheit ein echo im publikum zu wecken. Oft spielt ja da gewiß der zufall insofern mit, als ein besonders beliebter schauspieler (oder schauspielerin) in einer glanzrolle die aufmerksamkeit des publikums länger fesselt — gewisse »dankbare« rollen; so erklärt es sich vielleicht, daß zb. *Tw.* im jahre 1908 zweihundertdreimal (so im Deutschen Theater in Berlin allein einundsechzigmal!), im darauffolgenden jahre nur achtzigmal gespielt wurde (die genannten statistischen nachweise im Shakespearejahrbuch sind da wirklich von großem interesse und bleibendem werte!); aber im allgemeinen, da das theaterpublikum, dem *Alt-Heidelberg* das höchste ist, meist ein verschiedenes ist von dem, das besonders für Shakespeare interesse hat, darf man doch wohl annehmen, daß auch sogenannte »dankbare rollen« oder »glanzrollen« es allein nicht ermöglichten, eines der leichteren Shakespeareschen dramen wie zb. *Tw.* oder *Shr.* oder *Ado* dauernd zur geltung zu bringen, wenn diese dramen wertlos wären. Unser deutsches theaterpublikum, das man in Shakespeareschen stücken sieht, verdient alle achtung seines urteils und geschmacks, und es ist daher wohl kaum ein zufall, daß in den oben angeführten statistischen angaben an häufigkeit und daher wohl auch an beliebtheit *Mids.*, *Hml.*, *Oth.* gleich an zweiter, dritter, vierter stelle folgen. Es dürfte wohl darüber keine meinungsverschiedenheit bestehen, daß sie es verdienen. *Merch.* allerdings steht an erster, und auch das ist wohl kein zufall. Zu unserem ernstesten und zahlreichsten theaterpublikum gehören anerkanntermaßen die gebildeten Juden; diese sind für die verständnisvolle aufnahme des *Merch.* doch begreiflicherweise besonders prädisponiert; rechnet man dazu, daß der *Merch.* auch an sich eines der dramatisch wirkungsvollsten stücke ist, ferner daß zb. nicht nur im Shylock, sondern auch in der rolle der Portia eine sogenannte »dankbare rolle« geboten wird, so ist die zugkraft und beliebtheit dieses dramas leicht erklärlich. Es ist also wohl kaum zu bezweifeln, daß das, was Creizenach »modern-liberale tendenzen« nennt, zur beliebtheit des stückes wesentlich beigetragen hat; aber ob dieses mitspielen solcher

Digitized by Google

tendenzen heute ein unberechtigtes hineintragen moderner ideen und ein fälschen Shakespeareschen geistes ist, das ist doch sehr die frage.

Darin hat Creizenach gewiß recht, daß der »unzweifelhafte sinn« des dramas nicht etwa eine verherrlichung oder rechtfertigung des Juden, sondern die bestrafung, und zwar gewissermaßen verdiente bestrafung des widerwärtigen wucherers und Christenhassers Shylock ist, denn das kann, seitdem es eine wissenschaftliche Shakespearekritik gibt, überhaupt nicht diskutable ansichtssache sein. Wir wissen, daß Shakespeare in der regel die fabel seiner quelle, d. h. die geschichte, die er dramatisch behandeln will, im wesentlichen nicht verändert, also aus einer bekannten geschichte nicht eine ganz andere geschichte macht. König Lear verstößt sein lieblingskind Cordelia bei Shakespeare geradeso wie in seiner quelle, Julius Cäsar wird geradeso von den verschwörern ermordet, Richard III. fällt geradeso bei Bosworth Field usw. usw.; wenigstens gilt dies im allgemeinen von den »geschichten« und tragödien, und zu den »geschichten« gehört sozusagen auch "The excellent History of the Merchant of Venice"; in diesen ist Shakespeare realistisch, wogegen seine wirklichen lustspiele, wie Ludwig Fulda so schön ausgeführt hat (im Jahrbuch d. D. Shakesp.ges. bd. 43, XII ff.), alles andere, nur das nicht sind; in diesen erfindet er frei und macht sich unter umständen seine geschichte auch selbst, außer wenn es sich, wie zb. in *Shr.*, wieder nur um eine bekannte geschichte handelt. Also die geschichte vom Kaufmann von Venedig und dem abscheulichen Juden ist gegeben, und kein mensch hat sie damals anders aufgefaßt, als sie gegeben ist, Shakespeare gewiß auch nicht, ebensowenig wie es ihm hätte einfallen können, seinen Julius Cäsar den Brutus ermorden zu lassen oder seine Desdemona den Othello. Er hatte mit seiner drastischen darstellung auch den erwarteten erfolg, und sein publikum johlte gewiß vor vergnügen, wie der niederträchtige Jude zum schlusse doch geprellt und verdientermaßen gestraft wurde; und daß der Jude zur weiteren strafe auch noch zwangsweise getauft wurde, das war nicht nur für Shakespeares zeit, sondern auch für Shakespeare selbst gerade so natürlich, wie daß die Jungfrau von Orleans als hexe verbrannt werden mußte, u. dgl. m. Also der sinn des dramas ist, wie Creizenach mit recht sagt, gewiß

Digitized by Google

»unzweifelhaft«. Aber ebenso unzweifelhaft ist, um mit ten Brink (Über die aufgabe der literaturgeschichte, s. 18) zu reden, »die art, wie er (nämlich der dichter) den sinn seiner fabel faßt: ein notwendiges ergebnis des verhältnisses, in das seine ganze ästhetisch-moralische persönlichkeit zu diesem bestimmten stoffe tritt«.

Shakespeare ist kein tendenzschriftsteller, er schildert welt und menschen, wie er sie gesehen, und wie er sie innerlich miterlebt, und er tut dies ohne bewußte tendenz, ja man kann wohl behaupten, daß er sich der wirkung, die seine darstellung psychologischer erscheinungen auf spätere generationen haben mochte, auch wohl kaum bewußt war. Es ist ihm gewiß nicht eingefallen, die »charaktertragödie« erfinden zu wollen, sie wuchs ihm ganz von selbst aus seinen historien heraus, weil er eben intuitiv psychologisch motivierbare charaktere fand und sah, wo andere nur fertige typen sahen. Daher der häufige widerspruch zwischen den dargestellten charakteren und der beibehaltenen »poetischen gerechtigkeit« in Shakespeares dramen; es ist der widerspruch, den das menschliche leben eben in wirklichkeit zeigt. Unsere sittlichen begriffe sind geschichtlich allmählich geworden, zunächst ererbte, anerzogene, dann weiter entwickelte und selbständig erworbene, wobei wir uns doch darüber nicht täuschen wollen, daß auch wir heute den gipfel der vollkommenheit gewiß noch lange nicht erklommen haben. Eine menge sittlicher probleme, wenn konsequent bis zu ende durchgedacht, sind auch in unserer heutigen landläufigen weltanschauung noch nicht zum durchbruche gekommen, und spätere generationen werden sich vielleicht wundern, daß die anständigsten leute unter uns heute manche dinge als selbstverständlich hinnehmen, was ein verfeinertes sittlichkeitsgefühl dereinst vielleicht für unerträglich oder unmöglich halten wird; oder genauer gesagt, spätere generationen werden sich wundern, daß dieselben anständigen leute eine sache so ruhig als gegeben hinnahmen, obwohl sich aus manchen ihrer sonstigen äußerungen doch unzweifelhaft erkennen läßt, daß sie selbst über diese sache anders dachten oder wenigstens empfanden; es wird also späteren generationen vielleicht auch als ein widerspruch erscheinen, daß anständige leute heute die heutzutage als selbstverständlich geltende, harte behandlung eines fehlers nicht mißbilligen, obwohl sie, wenn sie

Digitized by Google

gelegenheit nehmen, darüber nachzudenken, nicht umhin können, die beweggründe, die zu einer schuld führten, sich zu gemüte zu führen. Der widerspruch liegt eben, wie gesagt, im wirklichen leben, und das wirkliche leben besteht immer aus kompromissen. Das ist das verhältnis Shakespeares zum problem des Shylock; er verurteilt ihn natürlich wie all seine zeitgenossen, aber wenn er ihn selbst näher betrachtet, betrachtet er ihn nicht gedankenlos als den überlieferten typus des bösen schlechthin, er betrachtet ihn als menschen, und da kann er nicht umhin, ihn psychologisch zu motivieren, und das heißt bei ihm zugleich ein menschliches »mitgefühl mit dieser grotesken figur« zu verraten. Wenn man das zugibt, dann muß man auch zugeben, daß spätere generationen, die in ihren sittlichkeitsbegriffen weiter fortgeschritten sind, die konsequenzen ziehen und die ganze tragik, die sich aus dem seelenzustande des von seinen mitbürgern als auswürfling behandelten Juden ergibt, sich zu eigen machen. Daß das aber nicht »ansichtssache«, d. h. willkürliche annahme »durch hineintragung modernliberaler tendenzen« ist, läßt sich beweisen, und zwar aus der frage, was sich aus dem unzweideutigen wortlaut für Shakespeares besondere auffassung des Shylock ergibt. Nun, geradeso wie Shakespeare den kaufmann Antonio nicht einfach als den reichen mann schablonenhaft übernommen, sondern ihn ganz anschaulich, menschlich individualisiert und darum glaubwürdig gestaltet hat, und zwar so, daß es einleuchtet, daß gerade ein solcher mensch den verachteten Juden besonders reizen mußte, geradeso hat er letzteren nicht schablonenhaft als das unglaubwürdige, schlechthinige scheusal übernommen, das ihm Marlowe mit seinem Barabas als vorlage bot. In Barabas haben wir keine spur menschlicher individualisierung oder psychologischer motivierung; er ist eine abstraktion in dichterische sprache und gute verse umgesetzt, aber keine dramatische gestalt; darum ist er auch nur abstoßend, aber keineswegs interessant. Man beachte nur, wie gleich beim ersten zusammentreffen im Shakespeareschen stück (I 3, 40 ff.) die charaktere Shylock—Antonio sich dramatisch bedingen. Nichts reizt den verachteten Juden, der doch den schimpf geradeso spürt wie der Christ, wenn er auch daran gewöhnt ist, so sehr als die hochfahrende ablehnung jeden verkehrs von seiten Antonios, der ihn in der regel nur eines fußtrittes oder

Digitized by Google

anspeiens würdigt. Nicht Antonio selbst, sondern Bassanio verhandelt zunächst mit ihm; aber Shylock, obwohl er bei sich über die geschäftliche möglichkeit längst einig ist, fragt "May I speak with Antonio?" (I 3, 31); wozu das? er will sich die längst ersehnte befriedigung, daß der stolze Antonio sich ihm als bittsteller nähern muß, nicht entgehen lassen! Das ist psychologisch ein meisterzug! Wir sehen ja gleich darauf, wie schnöde Antonio ihn abfahren läßt, als Shylock seinen menschlichen annäherungsversuch macht (I 3, 107 ff.):

Signior Antonio, many a time and oft
In the Rialto you have rated me
About my moneys and my usances:
Still have I borne it with a patient shrug,
For sufferance is the badge of all our tribe.
You call me misbeliever, cut-throat dog,
And spit upon my Jewish gaberdine,
And all for use of that which is mine own.
Well then, it now appears you need my help:
Go to, then; you come to me, and you say
'Shylock, we would have moneys': you say so;
You that did void your rheum upon my beard
And foot me as you spurn a stranger cur
Over your threshold: moneys is your suit.
What should I say to you? Should I not say
'Hath a dog money? is it possible
A cur can lend three thousand ducats?' Or
Shall I bend low and in a bondman's key,
With bated breath and whispering humbleness,
Say this:
'Fair Sir, you spit on me on Wednesday last;
You spurn'd me such a day; another time
You call'd me dog; and for these courtesies
I'll lend you thus much moneys?'

worauf Antonio

I am as like to call thee so again,
To spit on thee again, to spurn thee too.
If thou wilt lend this money, lend it not
As to thy friends; . . .
But lend it rather to thine enemy . . .

Digitized by Google

Gewiß ist die geschäftliche störung, die Antonio ihm bei seinen wucherpraktiken verursacht, ein hauptbeweggrund seines hasses, aber die rein menschliche empfindung verwundeter eitelkeit — wenn man nicht lieber ehrgefühl sagen will — ist doch unleugbar auch dabei, wie sich ja zb. auch später, als er Antonios bankerott bereits vor augen hat (3. a., 1. sz.), in den oft zitierten worten zeigt:

(III 1, 60 ff.) Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons . . . If you prick us, do we not bleed? if you tickle us, do we not laugh? if you poison us, do we not die? . . . If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villany you teach me, I will execute . . .

Wo findet sich dergleichen in der dramatischen literatur vor Shakespeare? Wie kam Shakespeare dazu? Wozu sagt er all das? Diese tatsächlichen aussprüche, die der dichter zur menschlichen charakteristik seines Shylock verwendet, solche »menschlich rührenden züge« und manche andere sind doch nicht von modernen kritikern oder schauspielern aus »modern-liberalen tendenzen« hineingetragen! Man vergleiche doch die geradezu albern wirkende scheußlichkeit, mit der der Jude bei Marlowe (v. 939 ff.) sich zu charakterisieren sucht. Wenn man dergleichen liest, so legt man es gelangweilt beiseite, d. h. man zuckt die achsel, weil jeder pfuscher auch noch unzählbare weitere greuel anhäufen kann, die uns ebensowenig interessieren würden. Hingegen fesselt uns Shylock immer von neuem, weil da eben wirklich menschliches leben pulsiert, ebenso wie wir immer wieder von Shakespeares schöpfung des törichten greises Lear gefesselt, ja tief erschüttert werden, weil diese schöpfung eben menschlich überzeugend ist. Also, warum wünscht Shylock den Antonio zu sprechen? Warum geht Shylock, trotzdem daß er die einladung Bassanios (I 3, 38) zunächst abgelehnt, dennoch zu dem festmahl, bei dem doch wohl auch Antonio als teilnehmer zu denken ist (obwohl die sache nicht klar ausgeführt ist), trotz seines hasses, seiner rituellen bedenken? Etwa nur, wie er sich einredet, um die Christen zu schädigen? Ist er etwa sonst von ihnen eingeladen worden? Oder ergreift er in seiner verletzten eitelkeit nicht

Digitized by Google

vielmehr die gelegenheit, trotz alledem und alledem doch auch dabei sein zu können? Das sind psychologisch fein beobachtete züge, die doch nach der absicht des dichters zum ausdruck kommen sollen, sonst hätte er sie gewiß nicht verwendet. In dieser weise ließe sich noch das ganze drama daraufhin analysieren, doch das gesagte dürfte genügen, um zu beweisen, daß Shakespeare seinen Juden psychologisch motiviert hat. Mit recht sagt auch Creizenach (a. a. o. s. 175) über die frage, »ob Shakespeares Shylock auf selbständiger beobachtung des jüdischen wesens« beruhe: »Mir scheint, daß es nicht an zügen fehlt, die unverkennbar darauf hinweisen, und zwar in noch weit höherem grade als bei Marlowes Barabas.« Ich möchte sagen, letzterer, Marlowes Barabas, habe überhaupt nichts spezifisch Jüdisches an sich, denn wer diese fragen je ernst verfolgt hat, weiß, daß gerade der absolute bösewicht, d. h. der gänzlich abgestumpfte, zynische verbrecher, dem es an zarteren empfindungen fehlt, kein spezifisch jüdischer typus ist; dazu ist der Jude schon durch seine familientradition oder seinen traditionellen familiensinn zu fein organisiert; gerade Juden, denen man die schlimmsten dinge — ob mit recht oder unrecht — nachsagt, überraschen bekanntlich oft durch menschlich zarte züge oder durch schwächen einer gewohnheitsmäßig verwundeten eitelkeit. Man betrachte sich die stelle doch genau (III 2, 10 ff.), in der Shylock seiner tochter von der wohl seltenen ehre einer einladung zu den vornehmen Venezianern kurz wie von etwas alltäglichem mitteilung macht, auf das er eigentlich gar keinen wert legt:

I am bid forth to supper, Jessica:
There are my keys. But wherefore should I go?
I am not bid for love; they flatter me:
But yet I'll go in hate, to feed upon
The prodigal Christian . . .

Wer erinnert sich da nicht an ähnliche erlebnisse oder eindrücke schlecht verhehlter eitelkeit jüdischer emporkömmlinge, über die wir heute, und zwar gebildete Juden unter uns am meisten, lächeln? Sein empfinden ist geteilt, er haßt die Venezianer wirklich, er hat rituelle bedenken, er hat dazu noch böse ahnungen drohenden unheils — aber er geht doch! Denn, wie gesagt, der wunsch, die christlichen gastgeber an speise und trank zu »schädigen«, obwohl er für Shylock gewiß auch

Digitized by Google

etwas verlockendes hat, käme gegen die genannten gegengründe doch nicht ernstlich in betracht. Er will dabei sein, gerade weil er den vornehmen Venezianern eigentlich ein greuel ist! Der grund, daß Shakespeare einen anlaß brauchte, Shylock von hause abzuziehen, damit inzwischen Jessica entfliehen könne, ist doch kein gegengrund; er hätte ihn ja auch in die synagoge oder sonst zu einem zwecke, etwa der abmachung der beschaffung des geldes mit seinen glaubensgenossen u. dgl. m., sich entfernen lassen können.

Shakespeare hat intuitiv die prekäre lage des verachteten Juden und die tragik, die darin liegt, feinfühlig erkannt und mit wenigen strichen unverkennbar angedeutet, wie er eben überhaupt, wo er schafft, wirkliche menschen schafft; daß er im *Merch.* darüber nicht hinausging und deshalb die geschichte nicht änderte, ist nach dem obengesagten natürlich.

Er behandelte das rassenproblem später im *Othello*, wo es eben der inhalt und auch der sinn seiner geschichte war.

Daß wir heutigen aber, an die Shakespeareschen andeutungen anknüpfend, das Judenproblem daraus weiter ausgestalten, ist keine fälschung des Shakespeareschen sinnes, sondern eine ganz begreifliche, heute zeitgemäße folgerung aus seinen eigenen andeutungen. Darum erscheint auch erst uns der möglicherweise Shakespeare allein eigene weitere abschluß der gerichtsverhandlung mit der verteilung des vermögens des Juden und seiner erzwungenen taufe »so ungeheuerlich« (Creizenach a. a. o. s. 181); denn für Shakespeare und seine zeit war nicht nur die bestrafung Shylocks am vermögen eine gerechte, wohlverdiente sühne für seinen übeln lebenswandel, sondern seine verurteilung zum Christentum, die uns heute geradezu wie eine blasphemie vorkommt, bedeutete damals nichts anderes, als daß er damit gewissermaßen versprechen sollte, seinen widerstand gegen das gute aufzugeben und selbst gut zu werden! Nach damaliger vorstellung ist der Jude und überhaupt Nichtchrist der ungläubige, der an stelle Gottes und Christi den Teufel setzt, also der mensch, der hartnäckig im bösen verharrt; und auf der naiven vorstellung, als ob die sittliche läuterung oder wiedergeburt eines menschen damit abgetan und gesichert wäre, daß er sich zum Christentum äußerlich bekennt, beruhen ja

Digitized by Google

all die glaubensverfolgungen dieser und späterer »guter alter zeiten«. Also für Shakespeare konnte es gar nicht zweifelhaft sein, daß dem Shylock durch die taufe der weg zum heile, zur umkehr, zu sittlicher wiedergeburt eröffnet werde, was ja überhaupt der zweck mehr oder weniger jeder strafe ist; daß ihm damit eigentlich eine unverdiente wohltat und nicht eine harte strafe widerfährt, ist ja auch der sinn der äußerung Gratianos (IV 1, 398—400):

> In christening shalt thou have two godfathers:
> Had I been judge, thou shouldst have had ten more,
> To bring thee to the gallows, not the font.

Wie Shakespeare die letzten worte Shylocks (IV 1, 395 ff.):

> I pray you, give me leave to go from hence;
> I am not well: send the deed after me,
> And I will sign it

aufgefaßt hat, das können wir ja nicht positiv nachweisen. Es ist ja möglich — Creizenach a. a. o. s. 176 sagt sogar »ohne zweifel« —, daß der schauspieler Burbage diese worte »mit lächerlich grotesker gestikulation begleitet« hat; aber so sehr das damalige publikum höchstwahrscheinlich dabei vor vergnügen gejohlt haben wird — daß Shakespeare mehr als mitleidig gelächelt hätte, stünde doch sehr im widerspruche mit dem, was er dem unseligen Juden in der oben angeführten stelle (III 1, 60 ff.) in den mund legt, und im widerspruche mit all dem, was wir von dem "gentle Shakespeare" positiv wissen, daß es doch wahrlich keine willkürliche annahme ist und keine hineintragung modern-liberaler tendenzen, wenn ich die behauptung, »von irgendwelchem mitgefühl Shakespeares mit dieser grotesken figur kann nicht die rede sein«, bestreite. In der Shakespearekritik, die eben keine kritik, sondern liebenswürdige liebhaberei war, ist viel gesündigt worden durch willkürliches, auf oberflächlichen eindrücken basiertes »ästhetisieren« nach dem grundsatz »legt ihr's nicht aus, so legt ihr's unter!«, und die kritische reaktion gegen solche verwässerung ernster Shakespearebetrachtung ist gewiß heilsam. Aber man darf darin auch wieder nicht zu weit gehen, indem man aus ärger über gelegentliche übertreibungen moderner liebhaber das kind mit dem bade ausschüttet. Wenn uns zb. eine amerikanische dame energisch zu überreden sucht, daß Shakespeare ein demokrat gewesen, weil sie anstoß nimmt an

Digitized by Google

der behandlung des pöbels im *Julius Caesar* oder *Coriolan*, eine andere, daß Othello kein neger gewesen, weil ihr die neger unsympathisch seien, u. dgl. m., so sind das tändeleien, mit denen sich unbeschäftigte leute harmlos vergnügen mögen, falls sie sie nicht auch noch drucken lassen wollen; aber wenn Vischer von Cassio behauptet, daß er der Desdemona »in zärtlichem schmachten kußhände zuwirft«, oder Bulthaupt, daß Desdemona »weit mehr eine sinnliche, denn sittliche natur« sei, u. dgl. m. (vgl. N. Sprr. XVI 587 ff.), so ist das schon schlimmer, weil man bei bekannten gelehrten und schriftstellern doch voraussetzt, daß sie sich an den text halten, aus dem allein heraus sie ihre schlüsse ziehen dürfen. Es muß doch eine ästhetische kritik geben können, die, soweit menschliches vermögen reicht, sich frei hält von willkürlichen, rein subjektiven zutaten, und die ebenso den positiven wortlaut des gut überlieferten textes nicht unter den tisch fallen läßt, weil ihr dies oder jenes subjektiv als unwesentlich erscheint. Die oben erwähnten worte Shylocks über seinen wunsch, mit Antonio selbst zu sprechen, über seine annahme der einladung zum abendessen oder die vielzitierten äußerungen darüber, daß der Jude geradeso gut ein mensch ist wie der Christ, stehen doch da, und weil sie dastehen, sind sie doch nicht bedeutungslos! Ihre bedeutung kann, weil sie unzweideutig sind, subjektiver, willkürlicher deutung auch gar nicht unterliegen. Also die möglichkeit einer objektiven ästhetischen kritik ist im prinzip gar nicht abzuweisen, und es kann sich nur darum handeln, ob der jeweilige kritiker sich wirklich streng an den text hält, und ob er den text richtig versteht. Der psychologische zusammenhang zwischen der charaktertypenreihe Aaron—Richard III.—Shylock—Othello, den ich vor mehr als fünfundzwanzig jahren in meinem buche »Über Titus Andronicus« aufgedeckt habe (und ähnliches ferner in meinen »Prinzipien der Shakespeare-kritik« in den Beiträgen zur neueren philologie, Jakob Schipper dargebracht, Wien 1902, sowie in meinen Grundzügen und haupttypen der engl. lit.gesch. II s. 17), ergibt sich zwingend allein aus dem texte; ihn widerlege man, wenn man kann, oder erweise eine willkürlichkeit in der annahme!

Ausschöpfen kann und wird man eine wirklich lebenswahre

Digitized by Google

charakterschöpfung niemals, gerade weil sie lebenswahr und daher unendlich fruchtbar an anregungen ist. Deshalb wird auch jede zeit, je nach ihrer seelischen prädisponiertheit, bald diese, bald jene züge mehr herausarbeiten. Geradeso wie vielleicht Burbage, um dem geschmacke seiner zeit zu dienen, den Juden übertrieben scheußlich oder lächerlich zur darstellung gebracht hat, geradeso gehen moderne darsteller vielleicht nach der andern seite hin zu weit und idealisieren den von Shakespeare gewiß nicht ideal gedachten Shylock, entsprechend dem modernen empfinden solcher weiter kreise, die unsere theater verhältnismäßig eifriger besuchen als andere. Suchen wir möglichst nüchtern und vorurteilslos festzustellen, was Shakespeare wirklich gesagt hat, und das heißt auch den inneren, psychologischen zusammenhang alles dessen, was er gesagt hat, und was uns zeitgenössische zeugnisse positiv über seine menschliche persönlichkeit überliefert haben. Wir werden da zwar gewiß erkennen, daß Shakespeare ein kind seiner zeit war, aber doch auch, daß er, ohne sich dessen selbst immer bewußt gewesen zu sein, seiner zeit weit voraus war, was in seinen werken unwillkürlich und unbeabsichtigt, notwendigerweise auch von selbst zum ausdruck kam.

Cöln. A. Schröer.

Digitized by Google

# *TROILUS UND CRESSIDA.*

Von den 37 dramen Shakespeares behandeln acht antike stoffe. Es sind, nach der wahrscheinlichen reihenfolge ihrer entstehung geordnet: *Titus Andronikus*, *Komödie der irrungen*, *Julius Cäsar*, *Antonius und Kleopatra*, *Timon*, *Troilus und Cressida*, *Perikles*, *Koriolan*. Ob hier *Antonius und Kleopatra* seine richtige stelle in der reihe bekommen hat, lasse ich dahingestellt. Die beiden zuerst genannten stücke sind jugendwerke, wofern *Titus Andronikus* überhaupt von Shakespeare herrührt. *Julius Cäsar* ist ziemlich gleichzeitig mit *Hamlet* (1601 oder 1602) entstanden, dessen problem hier gewissermaßen anders gewendet wird. Die letzten fünf bilden in der chronologischen reihe der Shakespeareschen dramen eine zusammenhängende gruppe, die die zeit von 1607 bis 1609 oder 1610 umfaßt. An sie reiht sich *Cymbelin*, in dem ebenfalls Rom der schauplatz mehrerer szenen ist. Man kann daher in der dramatischen produktion Shakespeares eine, wenngleich kurze, periode fast ausschließlicher beschäftigung mit antiken stoffen annehmen. Vier dieser dramen versetzen uns in die griechische oder griechischem einfluß unterworfene welt; vier spielen auf römischem boden. Zwei rechnet man unter die lustspiele, nämlich *Komödie der irrungen* und *Troilus und Cressida*, die übrigen sind tragödien. Die tragödien behandeln politische stoffe, nur der *Timon* spiegelt gleichmäßig privates und öffentliches leben, und dasselbe tut das lustspiel *Troilus und Cressida*.

Unmöglich aber kann man diese periode als »klassizistisch« bezeichnen. Denn der klassische stoff gibt diesen dramen nicht den bestimmenden charakter; nirgends hat sich Shakespeare der antike hingegeben; er sieht auch in der antiken welt nur menschen und menschliche probleme. Wenn Shakespeare dem klassischen altertum auch mehr verdankt, als das herkömmliche

Digitized by Google

urteil zugeben will, und wenn es auch entschieden falsch ist, in seinen werken oder anschauungen einen feindlichen gegensatz zur klassischen kunst aufzufinden: klassizist war Shakespeare nie.

Manche forscher schreiben *Troilus und Cressida* allerdings ein viel höheres alter zu. Marstons *Histriomastix*, der 1599 erschien, spielt auf ein stück an, welches das thema von Troilus und Cressida behandelte. In demselben jahre arbeiteten Dekker und Chettle auf veranlassung Henslowes an einem stücke mit demselben stoff, und aus einer eintragung ins buchhändlerregister vom 7. Februar 1603 geht hervor, daß ein theaterstück *Troilus und Cressida* durch die truppe des Lord oberhofmeisters aufgeführt worden ist. Der buchhändler Jakob Roberts erhielt auch die erlaubnis, das drama zu veröffentlichen, die schauspieler verhinderten aber die ausführung der absicht. Diese stücke, von denen keine spur mehr vorhanden ist, schreiben einige ohne genügende gründe Shakespeare zu und nehmen eine mehrmalige umarbeitung mit völligem gattungswechsel an: erst trauerspiel, dann literarische satire und zuletzt lustspiel. Es wird sogar versichert, daß alle drei stücke in London zur aufführung gekommen seien. Alles dies sind phantasievolle vermutungen. Wir müssen die gestalt, in der uns das stück in der Quarto von 1609 vorliegt, als die gegebene ansehen und auf die erschließung einer abweichenden früheren fassung verzichten.

Hierzu führt auch ein vergleich mit dem *Timon*, hinsichtlich der tendenz wie der technik. Zwischen dem *Timon* und *Troilus und Cressida* drängt sich ein vergleich geradezu auf. Im *Timon* wird das thema des *Lear* vom undank der menschen weitergesponnen. Timon vertraut blind in die rechtschaffenheit der menschen; in der enttäuschung kehrt er dem ganzen menschengeschlecht erbittert den rücken. Der phantast Troilus glaubt an die engelhaftigkeit des geborenen dirnchens Cressida. Für sich selbst nur fähig, sie anzuschmachten, bedarf er, um sie zu erringen, des »guten« onkels Pandarus. Es ist der übliche bund zwischen erfahrungslosem idealismus und nackter gemeinheit. Als er dann zeuge ihrer untreue wird, glaubt er seinen augen nicht. Auch nach der ernüchterung bleibt der wackere jüngling optimist. Verwandt wie die hauptgestalten sind zwei nebenpersonen, die nur beobachter und beurteiler sind, nicht in die

Digitized by Google

handlung eingreifen: Thersites und Apamantus, beides prachtgestalten im ästhetischen sinne, meisterstücke der Shakespeareschen psychologie. Apamantus hat mehr wissen, er begründet seinen standpunkt mit den anschauungen der kynischen philosophie. Aber Thersites besitzt die größere menschenkenntnis; er ist auch die lebensvollere persönlichkeit. Der dichter hat diese beiden charaktere sicher kurz nacheinander geschaffen. Vermutlich ist Thersites später geschaffen; d. h. *Troilus und Cressida* ist das jüngere stück.

Noch ein umstand spricht gegen die frühere ansetzung. Er ist an sich geringfügig, aber das banale »Eins kommt zum andern" gilt schließlich auch in der literarischen forschung, und oft ergibt sich eine volle oder halbe gewißheit nur durch die häufung schwacher, aber verbunden bedeutungsvoller umstände. In der dritten szene des dritten aktes sagt Thersites von Ajax: "He's grown a very land-fish, languageless, a monster." Das erinnert deutlich an Caliban im *Sturm*. Man darf hiernach annehmen, daß zur zeit der abfassung von *Troilus und Cressida* der stoff des *Sturm* schon den dichter beschäftigte und die gestalt des Caliban schon konzipiert war. Dafür spricht insbesondere das wort *monster*. Im *Sturm* wird es Caliban fortwährend beigelegt. Für ihn ist es ausgedacht und wird dann auf Ajax übertragen, enthält aber mit bezug auf diesen unverkennbar eine übertreibung. Danach wäre unser stück nicht sehr lange vor dem *Sturm* entstanden. Man müßte denn den einwand machen, der freilich nicht widerlegt, aber auch nicht bewiesen werden kann: dieses wort sei erst bei der letzten umarbeitung in den text hineingekommen.

*Troilus und Cressida* macht den ästhetikern, besonders der schulästhetik, viel zu schaffen. Sie weiß es nicht zu rubrizieren. Unser stück vermengt komisches und tragisches. Soweit es sich um die personen des Troilus und der Cressida handelt, ist es ein lustspiel. Die schwäche des Troilus, nämlich der verstiegene idealismus seiner liebe, wird blamiert, indem Cressida ihn gleich mit dem ersten Griechen, der ihre gunst begehrt, nämlich mit Diomedes, betrügt. Auch der gesamtton ist, bis auf den schluß, durchweg lustspielhaft. Am schluß aber geht Hektor, der im gegensatze zu Troilus der idealist ritterlichen heldentums ist, tragisch unter — oder wenigstens soll sein untergang tragisch sein. Dadurch wird das stück zuletzt



Digitized by Google

zum trauerspiel. Der merkwürdige epilog schafft noch eine weitere disharmonie.

Wohin nun das stück als ganzes stellen? Die frage bereitet verlegenheit, und man versteht es recht gut, daß schon die herausgeber der großen Folio, Heminge und Condell, nicht wußten, wo sie das stück einreihen sollten; sie stellten es ohne seitenzahlen zwischen die historien und die tragödien, im titel trägt es aber die bezeichnung »Tragedie«. Einige, zb. Brandes, Hessen, nennen das stück eine tragikomödie. Das würde stimmen, wenn man unter tragikomödie ganz äußerlich ein stück versteht, in dem sich tragische und komische bestandteile nebeneinander finden. Das ist aber eine oberflächliche betrachtung. Die strengere literaturwissenschaft spricht von tragikomödie nur da, wo ein tragischer oder ein zunächst tragisch aufgefaßter vorgang nachher komisch gewendet wird. Ein beispiel ist Ibsens *Wildente*. Es wäre demnach zu fragen, ob der charakter des Troilus — denn um Troilus allein kann es sich hier handeln — so groß und sympathisch gezeichnet ist, daß wir sein schicksal mehr beklagen als belachen. Aber dieses empfinden kann nicht aufkommen. Schon der umstand, daß er die hilfe eines kupplers in anspruch nimmt, nötigt von vornherein, die figur komisch aufzufassen.

Shakespeares tragödien haben häufig episodische komische bestandteile. Hier aber ist umgekehrt in die komödie eine tragische partie eingelegt: das schicksal Hektors. Da entsteht die frage: Vermögen wir als leser oder zuschauer diese tragik innerhalb der komödie rein zu genießen? Oder liegt hier ein fehler des stückes vor, der auch die unsicherheit der erklärer hinsichtlich seiner rubrizierung verständlich macht? Um das zu entscheiden, ist eine kurze betrachtung notwendig.

Im trauerspiel können wir komische nebenszenen vertragen und genießen. Der gegensatz dient meistens sogar dazu, den ernsten, erschütternden eindruck zu steigern. Das ernste muß über das heitere, komische, wenn es mit ihm zusammentrifft, das übergewicht behaupten. So will es eine sittliche oder auch nur verständige lebensauffassung, und die kunst darf diese grundordnung des lebens nicht auf den kopf stellen; so wenig wie die grundregeln der logik. In diesem sittlichen wertungsverhältnisse liegt auch der grund, warum wir dem trauerspiel einen vorrang vor dem lustspiel einzuräumen pflegen, der in

Digitized by Google

rein ästhetischer hinsicht durch nichts gerechtfertigt ist. Deshalb verträgt die tragödie komische szenen; umgekehrt aber erregt die unterordnung eines traurigen, tragischen vorgangs unter eine komische begebenheit anstoß; und desgleichen schon die gleichordnung von heiteren und ernsten ereignissen. Aber haben wir nicht auch im *Kaufmann von Venedig* ein Shakespearesches lustspiel mit einem sehr starken tragischen einschlag? Nun, so einfach liegt die sache hier doch nicht. Wir menschen von heute empfinden freilich das schicksal Shylocks zu einem guten teile als tragisch. Shakespeare aber hat es als wesentlich komisch angesehen. Und wenn jetzt auf der bühne, seit dem vorgange Bogumil Dawisons, die tragik der rolle meist zu kräftigem darstellerischen ausdrucke gelangt, so hinterläßt die zwiespältigkeit von tragik und komik in dieser darstellung leicht einen unerquicklichen eindruck, über den sich mancher zuschauer nur deshalb nicht recht klar wird, weil ihn die verstandesfrage aufhält: »Wie hat Shakespeare es gemeint?« Nun, Shakespeare hat das stück eben als lustspiel gemeint, er und sein zeitalter nahmen an dem unrecht, das Shylock zugefügt wird, keinen sonderlichen anstoß. Hier liegt eine unvollkommenheit des sittlichen urteils vor, aber kein künstlerischer fehler. In *Troilus und Cressida* hingegen schlägt das lustspiel am schluß ins trauerspiel um. Das ist bei Shakespeare nicht bloß überraschend, sondern unbegreiflich. Wodurch ist es zu erklären? Darauf läßt sich kaum eine andere antwort geben als diese: durch den anteil eines anderen. Auf einen anderen verfasser der schlußszenen deutet auch die ärmlichkeit der erfindung, zb. in der begegnung des Troilus und des Diomedes.

Schon Fleay erklärte die szenen V 5—10 für unecht, d. h. nicht von Shakespeare herrührend. Wenn er damit auch sicher recht hat, so ist doch mit der streichung dieser szenen allein nichts gewonnen. Die wendung zur tragödie geht schon in der letzten szene des vierten aktes vor sich. Und zwar mit vers 229. Bei den worten Hektors:

> Das ende krönt's,
> Und unser aller ew'ge richterin,
> Die zeit wird es entscheiden —

kann man noch an einen heiteren ausgang glauben. Nun aber verlangt Achilles einen neuen kampf, Hektor geht auf seine forderung ein, und von diesem augenblick an ist sein tragisches



Digitized by Google

ende wahrscheinlich oder so gut wie sicher. Rührt also der tragische ausgang von einem anderen verfasser her, so ist eine einschneidendere operation nötig; wir müssen mehr streichen. Es hilft uns auch nichts, daß Achilles V 1 seinen entschluß wieder wechselt und nicht kämpfen will; wir ahnen, daß er doch kämpfen wird, und V 3, die familienszene im trojanischen königspalast, bringt die bange spannung auf den höhepunkt. Wir müssen annehmen, daß nicht bloß die szenen, die den tragischen ausgang darstellen, sondern auch diejenigen, die ihn vorbereiten, von einem anderen herrühren.

Übrigens, ist dieser ausgang denn wirklich tragisch? Genau genommen, ist der tod Hektors, so wie er herbeigeführt wird, nicht einmal tragisch, oder die tragödie ist eben schlecht. Der wehrlose Hektor wird unversehens gemordet. Das mag im wirklichen kriege zulässig sein; in der kunst, im drama, ist es abstoßend und ästhetisch unwirksam. Wir werden nicht erschüttert; wir sind nur empört. Oder wir wären es, wenn wir nicht über die arge künstlerische schwäche den kopf schüttelten. Shakespeares tragik ist anders geartet. Dieser pseudotragische ausgang ist nicht von Shakespeare, sondern von einem anderen geschrieben; »gedichtet« kann man kaum sagen.

Hat die Hektor-tragödie einen schlechten abschluß, so hat die Troilus-komödie gar keinen. Troilus schwört Diomedes rache, er kämpft mit ihm in der schlacht, und zweimal »gehen sie fechtend ab«; zuletzt fordert er die Troer auf, Hektor zu rächen, und die Troer — lassen ihn ruhig reden. Es ist dieselbe stümperei. Wir können sie unmöglich Shakespeare zutrauen; sie muß von einem anderen herrühren.

Wer ist dieser andere? Es gibt mehrere möglichkeiten. Entweder ist es ein mitarbeiter, mit dem Shakespeare sich in die aufgabe teilte, oder er hat unbefugt um- und hinzugedichtet. Im ersteren falle liegt es nahe, als diesen mitarbeiter denselben zu vermuten, von dem nach dem urteile guter forscher auch große teile des *Timon* und des *Perikles* herrühren: den romandichter George Wilkins. Dieser hatte 1607 einen roman *Elend einer erzwungenen ehe* geschrieben, in dem er den verschwender gleichfalls als opfer auffaßte; es ist der später der *Yorkshirer tragödie* zugrunde gelegte stoff. Ein anderer roman von ihm: *Die leidensreichen schicksale Perikles', des fürsten von Tyrus* erzählt den inhalt des dramas in prosa. (Offenbar

Digitized by Google

wurde der roman zuerst geschrieben. Die üble technik des theaterstücks erklärt sich zwanglos so, daß der roman ungeschickt oder eilig dramatisiert wurde.) Man will den stil der »unechten« teile, besonders die weitschichtige stoffmenge ohne spannung, in diesen romanen von Wilkins wiederfinden. Vom *Timon* schreibt man ihm fast den ganzen dritten und fünften akt sowie teile des zweiten zu, vom *Perikles* die ersten beiden akte und mehrere szenen des vierten. Bei dieser scheidung sind innere gründe maßgebend. Wir wissen ja nichts über den hergang bei der angeblichen gemeinsamen arbeit und über den verteilungsplan. Soviel ist jedoch klar: Shakespeare brauchte nicht Wilkins, um stücke zu schreiben; aber Wilkins brauchte Shakespeare. Also wird die idee, die stoffwahl von Wilkins herrühren. Wenn nun Wilkins den stoff dieser beiden dramen bestimmte, und wenn ein drittes ungefähr gleichzeitiges, bei dem die mitwirkung eines anderen ebenfalls kaum zweifelhaft ist, seinen stoff demselben gebiete entnimmt, so liegt die vermutung nahe, daß er auch an diesem dritten stücke mitgearbeitet und den stoff dafür ausgewählt habe. War er aber — oder war irgendein anderer — der mitarbeiter Shakespeares, d. h. wirkten sie nach einem festen plane und in einer bestimmten arbeitsverteilung zusammen, so trägt Shakespeare für das ganze die verantwortung oder wenigstens die mitverantwortung. Darum ist nicht herumzukommen. Der fehler, daß das stück sich am schluß aus einem lustspiel in ein trauerspiel verwandelt, fiele also immer noch Shakespeare zur last, insofern er das ganze mitsamt dem fehler guthieß. Man möchte daher doch lieber annehmen, daß der verfasser des schlusses unbefugt und willkürlich verfuhr, oder daß die verständigung schließlich scheiterte, weil Shakespeare es ablehnte, das werk zu vertreten.

Tatsächlich hat Shakespeare das stück nicht herausgehen lassen, weder zur aufführung, noch zur veröffentlichung durch den druck. Im jahre 1609 erschien eine quartausgabe, deren herausgeber Richard Bonian und Heinrich Walley waren. Die umstände, unter denen die veröffentlichung erfolgte, sind unklar. Ein irrtum ist es, von zwei quartausgaben zu sprechen. Der text ist nur einmal gesetzt worden. Aber ein teil der auflage zeigt ein anderes titelblatt als die übrigen exemplare und enthält außerdem eine vorrede. Beide fassungen des titels bezeichnen das stück als historie. Von den beiden titelblättern

Digitized by Google

trägt das eine den vermerk, daß das stück auf dem Globustheater gespielt worden sei. Auf dem anderen wird es bezeichnet als »Die berühmte geschichte von Troilus und Cressida, den beginn ihrer liebschaft darstellend mit der witzigen freiwerbung des Pandarus von Lycien (Lacia)«. In der vorrede sagt der anonyme herausgeber, daß das stück »auf der bühne noch nicht abgedroschen und von den händen des pöbels noch niemals beklatscht« worden sei, und prahlt, das stück gegen den willen seiner »erhabenen besitzer« (mehrzahl!) zum druck gebracht zu haben, die von seiner veröffentlichung durchaus nichts hätten wissen wollen. Das hierin enthaltene geständnis des diebstahls ist vollkommen glaubwürdig, und die angabe, daß das stück noch nicht gespielt worden sei, erhält ein verstärktes gewicht durch die beschaffenheit des textes in der Folio. Ihre herausgeber waren auf die Quarto angewiesen. Sie erlaubten sich nur einige abweichungen von ihr, und diese sind nicht immer verbesserungen. Jedenfalls zweifelten die herausgeber, wenn auch nicht an der verfasserschaft Shakespeares überhaupt, so doch wenigstens daran, daß das stück in der ihnen vorliegenden fassung das echte Shakespearesche sei. Aus diesem grunde waren sie bis zuletzt wegen seiner aufnahme in die sammlung unschlüssig. Ihre bedenken, für die die nachträgliche einfügung zeugt, erklären sich nicht hinreichend aus der bloßen unsicherheit hinsichtlich der rubrizierung. Diese frage hätte eben eine entscheidung in dem einen oder anderen sinne geheischt, und sie war ihnen wohl überhaupt nicht so wichtig.

Alle diese umstände lassen recht verschiedene deutungen zu und bieten einen weiten spielraum für unbeweisbare vermutungen. Mit bestimmtheit läßt sich nur sagen, daß es eine authentische ausgabe unseres stückes nicht gibt, daß Shakespeare im gegenteil die veröffentlichung zu verhindern bemüht war. Und mit wahrscheinlichkeit ergibt sich daraus, daß er das stück in der vorhandenen gestalt nicht vertreten wollte — vor allem diesen schluß nicht. Aber wie wollte er den schluß? Das ist das große rätsel, dessen lösung uns fehlt.

Ebensowenig wie der schluß werden von Shakespeare diejenigen szenen herrühren, in denen die personen lange, mehr oder weniger schöne, aber für den gang der handlung vollkommen überflüssige reden halten. So etwas kommt bei Shakespeare überhaupt nicht vor. Mithin rührt die lange dritte szene

Digitized by Google

des ersten aktes von dem mitarbeiter her. Die Engländer werden sie allerdings schwerlich einem anderen als Shakespeare zugestehen wollen, denn die rede des Ulysses über staatsverwaltung ist in England hochberühmt, und die stelle über den rang (*degree*) fehlt in keiner englischen anthologie. Die rede ist an sich gehaltvoll, aber ohne alle bedeutung für das drama. Und wie wenig individualisierend ist die charakteristik in dieser szene! Nestor zb. umschreibt (*applies*) im anfang nur, was vor ihm Agamemnon gesagt hat, und am schlusse nimmt er einfach die meinung des ihm widersprechenden Ulysses an ("Now, I begin to relish thy advice").

Wie will man ferner den heroenkult dieser szene mit der parodierung der Griechenfürsten im ganzen übrigen stücke vereinbaren? Zwar richtet sich die satire Shakespeares nicht gegen das altertum überhaupt. Diesem soll keineswegs seine größe streitig gemacht werden; die sittliche kleinheit einiger frühzeitlicher charaktere beweist ja nichts gegen die gewaltigen leistungen griechischer kunst und literatur. Aber die karikatur ist doch nun einmal unverkennbar. Damit steht die schilderung der helden an unserer stelle, die die exposition bildet, stark im widerspruch. Achill erfährt wohl von Ulysses herben tadel, aber er bleibt auch für ihn der große Achill. In der nächsten (vierten) szene tritt dann plötzlich das parodistische element auf.

Endlich erklärt die annahme eines mitarbeiters mehrere auffällige widersprüche. Zunächst den, daß im zweiten auftritt mitgeteilt wird, Ajax habe gestern Hektor angegriffen und zu boden geworfen, während im dritten Äneas im namen Hektors über die lange waffenruhe klagt. Ferner überbringt in unserer szene Äneas am schlusse Hektors ausforderung, die von den Griechen angenommen wird, in der zweiten szene des zweiten aufzugs aber beraten die Troer über einen vorschlag der Griechen, dem kriege durch die rückgabe Helenas ein ende zu machen, und die letzten worte, die Hektor spricht, teilen nicht die antwort der Griechen, sondern erst die tatsache der ausforderung mit, während uns deren annahme schon bekannt ist. In der dritten szene des dritten aufzugs erhält dann Diomedes den auftrag, zu erforschen, »ob Hektor seines ausrufs erwiderung morgen wünscht«. Durch einen glücklichen zufall paßt die hier gewählte fassung zu beiden früheren stellen, so daß der widerspruch etwas verdeckt wird. Die unstimmigkeiten würden

Digitized by Google

wahrscheinlich ausgeglichen worden sein, wenn es zu einer verständigung und endgültigen textgestaltung gekommen wäre.

Einige halten auch den prolog für »unecht«. Er rührt aber gewiß von Shakespeare selbst her. Dafür ist namentlich eine stelle beweiskräftig, die das wesen eines analytischen dramas beschreibt. Sie lautet:

Das stück,
Indem's dem ersten streit vorüberhüpft,
Fängt in der mitte an und führt nur vor,
Was sich entwirren läßt in einem spiel.

Im urtext:

To tell you, fair beholders, that our play
Leaps o'er the vaunt and firstlings of those brails,
Beginning in the middle; starting thence away
To what may be digested in a play.

Den letzten vers übersetzt Schlegel-Tieck:

Und nur, wo sich die szene bietet, weilt.

Das ist nichtssagend; ein analytischer satz, nicht eine kennzeichnung des analytischen dramas.

Simrock sagt dafür:

Wo sich die handlung leicht in szenen teilt.

Das gibt allerdings einen klaren sinn. Von »szenen« ist indes nicht die rede, nur von einem spiel oder stück. Und in szenen hätten sich auch die vorausliegenden, nicht dargestellten vorgänge gut einteilen lassen. Daß der dramatiker sie verschweigt oder voraussetzt, geschieht nicht, weil sie schwierig darzustellen waren; es ist vielmehr klar, daß das analytische drama, in dem das vorausgegangene allmählich enthüllt wird und die spannung gewissermaßen nach rückwärts gerichtet ist, die größere technische gewandheit erfordert. Sondern es geschieht, um die illusion eines raschen, ununterbrochenen ablaufs der geschehnisse zu erzielen und dem zuschauer die aufnahme der handlung zu erleichtern. Die beschreibung der analytischen technik ist prägnant. Diese technik befolgten zuweilen schon die alten, zb. Sophokles im *König Ödipus*. Ihre vorzügliche ausbildung hat sie durch Ibsen erfahren. Shakespeare wendet sie in einem gewissen umfange auch im *Hamlet* an. Hier im prolog zu *Troilus und Cressida* beschreibt er sie theoretisch. Darin besteht überhaupt die bedeutung des prologs oder chorus

Digitized by Google

in den Shakespeareschen stücken: er ist das mundstück des dramaturgen Shakespeare. Daß ein prolog stets einen dramaturgischen zweck hat, ist selbstverständlich. Aber das ist die eigentümlichkeit Shakespeares: er äußert durch den mund des »Prologus« oder »Chorus« geradezu seine eigenen dramaturgischen und ästhetischen einsichten. In *Heinrich V.* legt »Chorus« dar: Auf der bühne können örtlichkeit und vorgänge nur unvollkommen wiedergegeben werden, die phantasie der zuschauer muß nachhelfen, muß auch leere zeiträume ausfüllen oder überspringen. Dabei wird ein interessanter vergleich angestellt: ein krummer schriftzug male ja auch auf winzigem raum eine million. Im *Perikles* wird ebenfalls die verkürzung der zeit und außerdem das sprechen einer sprache seitens der angehörigen verschiedener nationen als ein eigentlich illusionstörender umstand entschuldigt. Der prolog zu *Heinrich VIII.* beschäftigt sich mit der psychologie der zuschauer und legt dar: Das stück löst starke gefühle aus; wer für sein geld vorgänge dargestellt wünscht, die er glauben kann, findet hier lebenswahrheit; aber auch dem, der vorliebe für prunk hat, wird das stück genügen. So bieten die prologe eine fülle guter, einander ergänzender bemerkungen, die den — immer noch oft geleugneten — theoretischen, bewußten kunstverstand Shakespeares bezeugen.

Daher möchte ich den prolog unseres stückes bestimmt Shakespeare zuschreiben. Aber auch den häufig als »verdächtig« bezeichneten epilog wage ich ihm nicht unbedingt abzusprechen. Zwar, daß er nach dem tragischen oder doch tragisch gemeinten untergange Hektors im höchsten grade unpassend ist, läßt sich nicht bestreiten. Aber dieser tod Hektors ist ja nicht Shakespeares erfindung, und mit einem lustspielmäßigen schlusse hätte sich der epilog vielleicht immerhin vertragen.

Vielfach hat *Troilus und Cressida* herhalten müssen, um biographische tatsachen, äußere erlebnisse und innere erfahrungen Shakespeares zu konstruieren. So spricht man von der düsteren stimmung, die den dichter in der entstehungszeit dieses stückes erfüllt haben müsse, und überhaupt ist die dritte, die »düstere, pessimistische, tragische periode« im leben Shakespeares nachgerade fast zum dogma geworden. Als stärkste ursache der schmerzen gilt der tod des söhnchens Hamnet. Als ob wir

Digitized by Google

nicht alle betrübende todesfälle erlebten, ertragen müßten und schließlich auch wirklich mit fassung ertragen. Übrigens starb Hamnet schon 1596! Der gewaltige schmerz soll dann in die strahlende heiterkeit umgeschlagen sein, die sich im *Wintermärchen* und im *Sturm* wiederspiegeln. Es heißt die einfachsten bedingungen des künstlerischen schaffens verkennen und den grundregeln der ästhetik mit ahnungsloser unbefangenheit gegenüberstehen, wenn man meint, daß die in einem gedicht dargestellten gefühle den verfasser des gedichts als ernstgefühle, als wirkliche gefühle im leben beherrscht haben müßten. Ein melancholischer held läßt nicht auf einen melancholischen dichter schließen.

Allerdings werden persönliche erlebnisse des dichters seinen werken oft die besonderen züge geben; das ist natürlich und läßt sich in vielen fällen, zb. bei Goethe, sicher nachweisen. Aber gerade in diesen fällen folgt die dichterische verwertung dem erlebnis oft um viele jahre später. Und ein schmerz, eine krankhafte stimmung, die einen dichter wirklich erfüllt hat, muß schon überwunden sein, wenn es ihm gelingen soll, sie in der dichtung lebensvoll, illusionskräftig darzustellen. Mithin sind solche schlüsse unzulässig, und sie sind auch gewöhnlich inhaltlich falsch. Die geschichtskonstruktion geht gerade bei unserem stücke besonders weit. So äußert ein schriftsteller die meinung, daß »nur irgendeine zerschmetternde enttäuschung am weib Shakespeare diese gestalt — nämlich Cressida — eingeben konnte«. Ein anderer fragt: »Hat sich Shakespeare mit Thersites identifizieren wollen?« Und er antwortet: »In der gestalt des Thersites wendet sich der satiriker gegen sich selbst, gegen seine eigene, rein verstandesmäßige lebensauffassung, Thersites ist die selbstverhöhnung des satirikers . . . Die niedere weltauffassung konnte ihn weder dauernd noch ausschließlich beherrschen. In seinem Thersites erhob er sich über sie, erhob er sich über den teil seines wesens, der ihn in der welt nur einen großen wust von gemeinheit und dummheit erblicken ließ.« So wird ein stück biographie und charakteristik Shakespeares aus dem stücke herausgelesen. Dazu liegt nicht die geringste berechtigung vor.

Eine andere frage ist: Enthalten die dramen Shakespeares aus dieser periode eine pessimistische weltanschauung? Weltanschauung ist ja etwas ganz anderes als stimmung, und der

Digitized by Google

pessimistische philosoph braucht im leben durchaus kein kopfhänger, murrpeter oder gar menschenfeind zu sein. Zwar hat sich die ästhetik nicht um weltanschauungsfragen zu kümmern. Aber ein dichter ist nicht bloß ein künstler, sondern er hat gewöhnlich — der große dichter wenigstens — auch eine weltanschauung, die sich in seinen gedichten spiegelt. Sonst wären die, allerdings falschen, theorien, die das wesen des tragischen mit irgendeiner bestimmten weltanschauung zusammenkoppeln, überhaupt nicht möglich gewesen. Aischylos legt seine weltanschauung in der *Oresteia* nieder, Lessing im *Nathan,* Schiller im *Don Carlos,* Hebbel in *Maria Magdalena* und Ibsen in *Rosmersholm.* Ist das gleiche nun auch bei Shakespeare in dieser dritten periode der fall? Und drücken die ihr angehörigen dramen eine pessimistische lebensansicht aus? Sehen wir zu! Die reihe eröffnet ein stück, das noch als komödie bezeichnet ist, sich aber schon auf der grenze des trauerspiels befindet: *Maſs für maſs.* Es entfaltet ein fast bis zum ekel tolles treiben und enthüllt das tierische im menschen so rücksichtslos, daß man diesem lustspiel die attribute: bitter, peinvoll, pessimistisch gegeben hat. Aber der dichter erweist sich als ein allesversteher und allesverzeiher; am schlusse werden die schuldigen begnadigt. — Im *Hamlet* wird der pessimismus — wenn man es überhaupt so nennen darf — als lähmend und krankhaft hingestellt, und Hamlet selbst hat sich hiervon überzeugt, denn sterbend empfiehlt er den jungen, tatkräftigen Fortinbras als könig, unter dessen regiment das kranke Dänemark genesen wird. *Hamlet* ist also nicht das drama des pessimismus, sondern eher das drama der widerlegung des pessimismus. — Macbeth und seine Lady gehen durch eigene schwere schuld zugrunde; ihr schicksal ist persönlich, nicht gattungsmäßig; es kann mithin keine auffassung vom menschlichen leben überhaupt begründen, und wirklich enthält sich der dichter jedes verallgemeinerns. — Erst recht einen individuellen fall behandelt *Othello:* den eines mohren, der unter weißen mühsam seine geltung als mensch erreicht hat und zuletzt die kluft weiter las früher wieder aufgerissen sieht. Denn seine menschenwürde wird beglaubigt durch die erringung und den besitz seiner schönen und vornehmen gemahlin Desdemona, jetzt aber hält er Desdemona für untreu und seine ehe für zerstört. Der dramatiker stellt den fall objektiv dar und tritt selbst ganz

Digitized by Google

hinter den personen des stückes zurück. — Vielleicht noch am ehesten könnte man sich für den pessimismus Shakespeares auf *Lear* berufen. Was die menschen hier tun und erleiden, ist ungeheuer. Das stück spielt in keltischer heldenzeit, als die menschen von tobenden leidenschaften erfüllt waren; zudem in einer zeit, von der schon jahrhundertalte weissagungen verkündeten, daß da herrschen würden »unnatürlichkeit im verhältnis zwischen vater und kind, tod, teuerung, auflösung alter freundschaft, spaltung im staate, drohungen und verwünschungen gegen könig und adel, grundloses mißtrauen, verbannung von freunden, auflösung des heeres, trennung der ehen und alles erdenkliche übel«. Ein altes geschlecht muß untergehen, um einem neuen, milderen platz zu machen. Das maßlose des stückes erklärt sich aus dem stoff, aus der vorlage. Shakespeare ist hier der große an- oder nachempfinder. Er ordnet den stoff, und auch die charaktere sind seine schöpfung, aber er gestaltet sie nach den maßen der handlung. »Der mensch ist wie die zeit,« sagt Edmund im stücke. Aber wenn man auch von dieser zeitlichen bedingtheit des schauspiels absehen und seinem ideengehalt zeitlose geltung zuschreiben will — welches ist denn nun seine grundidee? Lear hat die macht von sich geworfen, und er hat den wert der macht so verkannt, daß das, was ihm nun widerfährt, sein inneres gleichgewicht zerstört. Das ist sein fehler; es ist abnorm. Nun ist der von der norm abweichende fall zwar der dramatisch interessantere oder ergiebigere. Aber wenn wir die idee des stückes deutlich erkennen wollen, so müssen wir den negativen fall ins affirmative übersetzen oder der abnormen erscheinung die normale, der menschlichen gattung gemäße gegenüberstellen. Lears verhalten ist pathologisch; es ist biologisch falsch. Man soll nicht in blindem menschenvertrauen seine macht unwiederbringlich dahingeben. Das ist die idee des stückes. Und das hat sicherlich nichts mit pessimismus zu tun. — Timon ist ein grimmiger menschenhasser und pessimist, und diese gestalt ist so lebensvoll, so illusionskräftig gestaltet, daß — der naive, ästhetisch ungeschulte leser oder zuschauer folgert: Shakespeare habe in ihm seine eigenen empfindungen und ansichten ausgesprochen. — In *Troilus und Cressida* endlich deutet nichts auf pessimismus. Die Griechenfürsten vertreten eine längst überwundene vorgeschichtliche zeit, die für unsere weltansicht fast bedeutungslos

Digitized by Google

ist, Hektors »untergang« sagt unserem fragen nach der weltordnung gar nichts, und dem wackeren gelbschnabel Troilus wird sein erlebnis mit Cressida schließlich nur eine gute lehre sein.

Das ergebnis läßt sich so zusammenfassen: ein teil der dramen aus dieser periode spielt in zeiten und zonen, die für das moderne weltanschauungsstreben ohne bedeutung sind (*Lear, Troilus und Cressida*); in dem anderen teile gestaltet der dichter besondere menschen in besonderer lage, die weder eine erkennbare beziehung zu der menschlichen persönlichkeit Shakespeares zeigen, noch als belege für irgendeine angeblich allgemeingültige lebensauffassung dienen sollen (*Othello, Macbeth, Timon*). Von der pessimistischen lebensauffassung Shakespeares in dieser periode bleibt so nichts weiter übrig als eine vorwiegende beschäftigung mit düsteren stoffen und maßlosen charakteren, ein bevorzugen tragischer gegenstände. Und das heißt denn eigentlich nicht mehr als: in dieser zeit hat Shakespeare hauptsächlich tragödien geschaffen. Daß die tragik dieser stücke oft unheimlich düster ist, muß man der außerordentlichen dichterischen phantasie Shakespeares und seiner unübertroffenen kennerschaft des menschlichen herzens zuschreiben; über leben und charakter Shakespeares gibt sie uns keine aufschlüsse.

Zum schluß noch etwas über das verhältnis des theaters zu unserem stücke! Am nachmittag des 1. Juni 1907 wurde im Great Queen Street Theatre zu London *Troilus und Cressida* aufgeführt. Der theaterzettel enthielt den vermerk: "first time of performance since the authors lifetime." Wenn dies richtig ist, so war es möglicherweise die — uraufführung für England; denn eine aufführung vor dem erscheinen der Großen folio ist mindestens nicht nachweisbar, und später hielt man sich an Drydens grobe "Adaptation". Die erwähnte Londoner aufführung begann mit I 3. Der tod Hektors wurde durch ein einfaches schlußtableau "The Mourning for Hector" ersetzt. Später, im Dezember 1912, inszenierte Hr. Poel das stück für Kings Hall, Covent Garden; die personen trugen die kostüme der Elisabethischen zeit; mehrere männerrollen wurden von damen gespielt, so der Thersites von Miss Elspeth Keith. In München, Berlin und Wien war das stück schon früher über die bretter gegangen, und die aufführungsleiter waren dem

Digitized by Google

problem nicht ausgewichen: Wie ist der zwiespältige charakter des stückes zu beseitigen oder wenigstens zu mildern? Also: Wie ist der schluß zu gestalten? Über die aufführung in München, durch die Literarische gesellschaft im Königlichen theater am Gärtnerplatz 1898 zweimal, ist mir näheres nicht bekannt. Im jahre 1899 wurde *Troilus und Cressida* in Berlin-Charlottenburg im Theater des Westens unter der direktion von M. Hofpauer einmal aufgeführt. Im Wiener Hofburgtheater — erste aufführung am 18. Januar 1902, bis zum 17. Juni achtmal wiederholt — ließ man den vorhang nach dem tode Hektors und nach einigen schmerzerfüllten worten des Troilus fallen. Die kleine szene V 10, 32—47 wurde in den vierten akt verlegt und dort mit heiterem beifall aufgenommen. Den Troilus spielte Kainz. Seit dessen tod ist das stück nicht mehr auf dem spielplan des Burgtheaters erschienen. Paul Lindau brachte das stück am 31. August 1904 zur eröffnung des Deutschen theaters in Berlin heraus. Er strich am schlusse den Pandarus, und der racheruf der um Hektor trauernden Trojaner schloß das stück effektvoll ab. Das publikum zeigte sich mehr befriedigt als die presse, die viel an den darstellern kritisierte. Es fanden sieben wiederholungen statt. Adolf Gelbers bearbeitung endlich setzt an die stelle der zynischen rede des Pandarus eine kurze des Troilus, und darauf gibt dieser sich den tod. Er beschuldigt sich, Hektor ins verderben getrieben zu haben, und er stirbt nicht aus schmerz über die untreue Cressidas, sondern weil er ihn in die schlacht gehetzt habe, damit er ihn selbst an den Griechen und besonders an Diomed räche. Überall ist das bestreben maßgebend, den tragischen charakter des stückes zu unterstreichen. Es ist auch vollkommen richtig, daß dem tragischen bestandteil des stückes, wenn er beibehalten wird, das übergewicht gebührt, und daß dann alle tragischen momente absichtsvoll betont werden müssen, besonders der tragische ausgang. Aber es ist ebenfalls sicher, daß dieses bemühen keinen rechten erfolg haben kann, weil *Troilus und Cressida* bis dicht vor dem letzten akt ein reines lustspiel — und ein gutes lustspiel — ist. Und diese schlechte tragödie — denn eine tragödie muß, mehr noch als eine komödie, nach ihrem ausgange beurteilt werden — stammt nicht von Shakespeare. Wie

Digitized by Google

soll nun die bühne verfahren? Wenn sie nicht entweder das unvollendete lustspiel geben will, was doch höchstens einen literaturgeschichtlichen zweck hätte, oder das von einem berufenen weitergeführte und vollendete lustspiel aufzuführen in der lage ist, so wird wohl besser überhaupt auf die aufführung verzichtet.

Dortmund. F. Lütgenau.

Digitized by Google

# EINE ANLEIHE SHAKESPEARES BEI TOURNEUR.

## I.

Tourneurs bekannte *Atheist's Tragedy* gilt gemeinhin für eine nachahmung des *Hamlet*, und es kann in der tat kein zweifel darüber obwalten, daß sich der einfluß Shakespeares in vielen zügen der tragödie deutlich verrät. Schon das *Shakespeare Allusion Book* (Ingleby-Smith-Furnivall-Munro 1909, I, 217 ff.) macht denn auch auf einige anklänge an Shakespeare aufmerksam, wenn auch mit der erstaunlichen lückenhaftigkeit der angaben, die dieses buch durchweg kennzeichnet. Denn nicht nur die friedhofsszene des *Hamlet*, d. h. elegische betrachtungen des melancholischen helden über die unbekannten toten finden sich hier (III 1) nachgeahmt, sondern eine ebenso auffällige Hamlet-erinnerung bietet die kriegerische feldwache im zweiten akt, bei der des nachts ein geist erscheint, um seinem sohn kunde von der unenthüllt gebliebenen ermordung zu geben, nebst allen begleitumständen dazu, wie dem soldaten, der die waffe gegen die erscheinung braucht, u. a. m.[1]). Den wenigen wörtlichen anklängen an andere Shakespeare-stellen, die das gedachte werk außerdem bringt, ließen sich unschwer noch eine größere reihe hinzufügen.

Ja, man könnte selbst im kompositionsschema des stückes deutlich den einfluß der rachetragödie — von deren gattung doch wohl hier der *Hamlet* am nächsten stände — nachweisen. Die auseinandersetzung nämlich zwischen dem oheim-mörder und dem enterbten neffen gerät durch das mißlingen der intrige des ersteren am ende des dritten aktes völlig auf einen toten punkt, und es muß eine ganz neue handlung einsetzen,

[1]) Auffälligerweise führt auch Ward (III, 69) nicht diese ähnlichkeit, sondern nur die der kirchhofsszenen an.

Digitized by Google

um das ziel herbeizuführen, ähnlich wie der strom des geschehens im Hamlet im vierten akt zu versanden droht und erst durch ein neues motiv wieder in fluß gebracht wird. Doch wäre hier möglicherweise auch an das vorbild anderer, verwandter dramen zu denken.

Trotzdem wäre man mit der feststellung derartiger abhängigkeiten dem wesen des Tourneurschen stückes wenig gerecht geworden. Die *Atheist's Tragedy* nämlich gehört ganz offensichtlich schon zu jener vom neoklassizismus beeinflußten gruppe, die man die '*konfliktdramen*' nennen könnte. (Vgl. des verf.s Shakesp. im liter. urteil s. zeit s. 81 ff.) Gerade an ihr läßt sich gut erkennen, wie die neue richtung in offenbarem und bewußtem gegensatz zu der alten steht. In ihr handelten die einzelnen charaktere naiv aus ihren natürlichen anlagen heraus. Das drama ist gewissermaßen ein kampf der temperamente, der nachdruck liegt zunächst mehr auf dem streit d e r menschen als dem streit i n d e n menschen, dann auf dem ringen problematischer naturen mit sich selbst, jedoch ohne daß die alternative: ehre oder neigung für den gedankengang richtunggebend würde. Führt das auf der einen seite zu den ungeheuren höhen der Shakespeareschen kunst, so bringt es andererseits viele heldenrollen hervor, in denen wenig menschlich wertvolles zu worte kommt. Am deutlichsten zeigt sich das in den gerade am ende des jahrhunderts modernen rachetragödien. Eine zeit, die, immer stärker in den bannkreis der ideale der antike geratend, die mischung *utile dulci* verlangte, konnte da nicht mehr auf ihre kosten kommen; aber auch wer noch an der dogmatik des christentums nur in den wichtigsten stücken festhielt, mußte befremdet sein, wenn etwa ein in der läuterung des fegefeuers begriffener geist wieder auf die erde zurückkam, um 'rache!' als sein gebot auszusprechen. Mußte nicht wenigstens, wer aus dem jenseits kam, wissen: 'Die rache ist mein'? Selbstverständlich ist das christliche element in dieser zeit auch außerhalb der puritanerkreise stark genug, um solchen gedankengang zu veranlassen. Seinen niederschlag sehen wir vielleicht in einem stück wie der *Atheist's Tragedy* vor uns. Auch hier begeht ein schurkischer oheim in hoher stellung einen heimlichen mord an seinem bruder, und ebenso wie im Hamlet erscheint dem sohn der geist des vaters; aber er heischt nicht vergeltung, sondern verlangt von ihm,



Digitized by Google

daß er in geduld warten solle, bis der könig der könige das verbrechen ahnde. Damit ist dem helden der konflikt auferlegt: sein blut drängt ihn zur rache, die religion seiner seele ('the religion of my soul') dagegen verlangt die ergebung in den willen Gottes. Aber gerade durch diesen konflikt bewährt er sich als held. Nicht ohne grund trägt das stück deshalb den untertitel *The Honest Man's Revenge*. In deutlichen gegensatz offenbar wird dieses verhalten zu dem der helden der früheren rachetragödien gebracht, auch dem Shakespeareschen. Jener beklagte sich, daß sein temperament ihn nicht zur racheausführung kommen ließ, dieser, daß seine (religiös bestimmte) ehre sie ihm verbot. So haben wir hier eine parallele zu der gleichfalls der Shakespearischen entgegengesetzten lösung des problems in der *Maid's Tragedy* (vgl. a. a. o. s. 82), wo der könig durch eine infame handlung sein leben verwirkt hat, der zur strafe berufene aber in den konflikt zwischen rachedurst und untertanenpflicht hereingerät. Aber während im letzteren falle dem helden eine tragische schuld aufgebürdet wird, ist er im ersteren durchweg der vorbildliche held und erfüllt somit die didaktische forderung der neuen richtung, der Shakespeare nur mit nebenfiguren gerecht wird. Ihm zur seite steht, gleichfalls als vorbildlich gedacht, die Castabella, die, trotzdem sie mit dem helden verlobt ist, wider ihren willen an einen kranken und impotenten mann verheiratet wird. Nichtsdestoweniger bleibt sie unter allen bedingungen dem erzwungenen schwure treu, bis sie der himmel durch den tod ihres mannes und die vereinigung mit ihrem früheren verlobten belohnt. Auch ihr ist ein konflikt zwischen neigung und pflicht auferlegt, dessen wesen, wenn sie sich auf der bühne mit ihrem ehemaligen bräutigam zu keuschem schlaf niederlegt, äußerst augenfällig wird; und auch sie besteht ihn siegreich. —

Aber die neigung dieser richtung zum problemstück geht noch weiter. Schurkenhafte handlungen und gemeine bösewichte gab es auch im früheren drama, ja man ist mit der darstellung menschlicher schlechtigkeit in ihm offenbar eher übersättigt worden und sieht sie gern in neuer aufmachung. Diese wird nun von Tourneur darin gefunden, daß er das handeln des schurken ausgesprochen auf dem grund einer bestimmten weltanschauung ruhen läßt, die der der anderen entgegengesetzt ist. So erweitert sich das drama nach der absicht des künstlers

Digitized by Google

zu einem kampf der philosophien. Dem konflikt in der einzelseele (bei held und heldin) entspricht der durch den ausgang des stückes zur entscheidung gebrachte konflikt der prinzipien.

Wie sieht nun die philosophie des schurken d'Amville aus? Sie ist an vielen stellen mit großer sorgfalt auseinandergesetzt und stellt einen ausgeprägten metaphysischen und praktischen materialismus dar. Alles vorhandene, auch geistige, ist das erzeugnis des gegebenen stoffs, es gibt nichts übernatürliches im menschen ('there's nothing in a man above his nature'). Ihn unterscheidet grundsätzlich nichts vom tier; menschen und tiere unterliegen vielmehr genau denselben gesetzen ('the very selfsame course of revolution both in man and beast'), nur daß die natur den menschen begünstigt hat; aber freilich, wo sie das nicht tat, sinkt der mensch zum tier, und jeder unterschied zwischen beiden ist verschwunden ('a fool, as little knowing as a beast'). Der mensch hat also auch dasselbe ende wie das tier. Was übrigbleibt, ist »die asche von erde und feuer« (Epitaph of Montferrers: 'Here lies the ashes of that earth and fire'). Die zeit, den ort, die weise seines todes bestimmt das schicksal: keine sogenannte »vorsehung« kann daran etwas ändern. Seine ewigkeit liegt in seinen kindern. Da der Atheist an eingriffe des übernatürlichen nicht glaubt, so schreckt ihn weder der donner, noch vermag er anders als mit spott der astrologie zu denken. Betrachtet er das verhalten der menschen, so findet er, daß ihre ziele im grunde nur zwei sind, lust und gewinn ('all the purposes of man aim but at one of these two ends: pleasure or profit'; was dabei unter pleasure verstanden ist, ergibt sich schon daraus, daß er diese philosophische betrachtung seiner schwiegertochter hält, im begriff, sie zu vergewaltigen). Diese auffassung wird bestärkt durch die heuchelei, die er im puritanismus sieht, der stets den himmel im munde führt und sich doch dabei nach kräften um irdische schätze bemüht. Bei dem streben nach lust und gewinn findet er nirgendwo in der natur grenzen gesetzt. Auch die scheu vor dem inzest ist also ein törichter aberglaube; denn der mensch muß so frei wie die ihm unterworfene kreatur in seinem handeln sein, nur die willkür schafft hier eine beschränkung. Auf dem wege nach diesen zielen sich mit allen mitteln durchzusetzen, entspricht gleichfalls der natur, die überall nach selbsterhaltung strebt und den starken begünstigt (äußerung seines zweiten ich,



Digitized by Google

des Borachio: 'nature, since herself decay doth hate, should favour those that strengthen their estate'). Die wahre menschenliebe kann also nicht anders, als bei sich selbst anzufangen ('charity should be practised first upon ourselves'). Da aber reichtum zum genuß unerläßlich ist, so gilt es zunächst einmal, ihn für sich und — hier fehlt der beweis aus der natur — seine kinder und nachkommen herbeizuschaffen. Damit ist für ihn die theoretische rechtfertigung zu totschlag, meuchelmord und notzucht erbracht. Die glänzenden erfolge, die er eine weile mit dieser auffassung der dinge erzielt, bestärken ihn darin, daß seine schurkerei die wahre lebensklugheit ('the real wisdom') sei, während der törichte glaube an eine vorsehung seine gegner ins unglück bringe. Aber der plötzliche tod seiner beiden söhne zeigt ihm dann seine ohnmacht und bringt mit allen plänen und hoffnungen auch seine philosophie zum zusammenbruch. Die verzweiflung trübt seinen geist, und in der umnachtung kehrt sich, ohne daß er es will, die axt in seiner hand gegen seine eigene stirn.

So viele einwände man auch gegen die psychologie dieser figur und die herleitung ihrer ethik aus ihrem »atheismus« erheben kann — etwas, worin sich das stück offenbar nicht wesentlich von der allgemeinen meinung in dieser zeit entfernt[1]) —, so muß man doch trotz aller naivetät und plumpheit in *The Atheist's Tragedy* einen hochinteressanten, einzig dastehenden versuch erblicken, statt geschehnissen, gefühlen und dem streit um ehrbegriffe eine weltanschauung zum angelpunkt eines dramas zu machen, ihre unhaltbarkeit auf dem wege des dramas zu erweisen.

So würde dem stück auch dann viel mehr aufmerksamkeit geschenkt werden müssen, als es gemeinhin geschieht, wenn es nicht ersichtlich auf Shakespeare eingewirkt hätte. Shakespeare befindet sich gerade damals — offenbar unter dem einfluß der schweren seelischen erschütterungen, deren echo gleich-

[1]) Von dem gräßlichen schurken im Tit. Andr., dem mohren Aaron, heißt es ausdrücklich (V 1): 'Thou believ'st no god . . . Indeed, I do not.' — In der 'Honest whore' von Dekker I 1: 'Treason, sacrilege, *atheism*, rapes, treacherous friendship; perjury, slander . . . — In Websters 'Dutchesse of Malfy' I 1 flatterers, panders, intelligencers, *athiests*, and a thousand such politicall monsters'. — Bei Stephens, Satyrical Essays, characters and others, London 1615, s. 211 ff. heißt es: 'Every Atheist is an epicure' etc.

Digitized by Google

falls aus den dramen dieser periode widerklingt — im ringen um seine weltanschauung und dürstet nach dem, was er selbst nennt: 'adversity's sweet milk, philosophy'. (R. a. J. III 3, 55.) Die philosophischen betrachtungen des Hamlet, die spuren der Montaigne-lektüre, stellen in *Troilus und Cressida* stehen an der spitze einer reihe von äußerungen, die deutlich sein gesteigertes philosophisches interesse in dieser zeit verraten. Daß es ihm auch seinerseits nicht so fern liegt, den totalen zusammenbruch einer lebensanschauung zu schildern, zeigt — nicht so sehr das beispiel des Hamlet, der von anbeginn im stück melancholiker ist — als sein *Timon von Athen*. So muß ein versuch wie der Tourneursche eine gewisse anziehungskraft für ihn haben. Aber freilich pflegt er selbst seine figuren anders auszurichten. In anlehnung an die anschauungen der zeit (unter ihnen auch die humour-theorie, die mit der bekannten definition des 'humour' bei Ben Jonson nicht erschöpft ist) sucht er offenbar die ursprünge des menschlichen handelns tiefer, und zwar in einem großenteils auf temperamentstypen zurückführbaren festen physiologisch-psychologischen eigenschaftsverband. Von einer beherrschung und handlungsbestimmung durch eine bestimmte philosophie ist eigentlich nur bei einzelnen figuren aus dem altertum die rede, und auch da ist sie nicht widerspruchslos und folgerichtig durchgeführt, wie denn Brutus in einem atem es als forderung seiner (anscheinend stoischen) philosophie hinzustellen scheint, dem kommenden nicht aus dem wege zu gehen, und dann wieder erklärt, daß er 'too great a mind' trage, sich ins unglück zu ergeben (vgl. Meinck, Ort- und zeitkolorit der Römerdramen, s. 49 ff.). — So kann man nicht erwarten, ihn in die Tourneursche auffassung einlenken zu sehen; aber es ist freilich unter diesen umständen schon beachtenswert genug, daß er anscheinend einen anlauf dazu nimmt. Dies geschieht im *König Lear*. Genau wie der schurke d'Amville in der *Atheist's Tragedy* nämlich in seinen ersten worten mit dem bekenntnis auf die bühne tritt, daß es nichts außerhalb der natur für ihn gebe, so gibt der schurke Edmund (I, II 1) das stichwort für sich aus:

Thou Nature, art my goddess; to thy law
My services are bound,

eine äußerung, die um so wichtiger ist, je bedeutungsvoller bekanntlich für die charakterinterpretation die ersten worte zu

Digitized by Google

sein pflegen, mit denen die hauptfiguren bei Shakespeare sich einführen. Die form dieses gedankens entspricht durchaus der Tourneurschen sprechweise. So pflegt auch der »Atheist« die natur anzurufen: 'Malicious Nature!' oder 'Nature forbid!' oder 'Dear nature! in whose honour I have rais'd' ... oder 'Nature, thou art a traitor to my soul!' — Die aufgezeigte übereinstimmung könnte nun zufällig sein, auf alle fälle ist sie bis hierher nicht erheblich. Aber es zeigt sich im fortgang des selbstgesprächs, daß in der tat hier verwandte gedankengänge vorliegen. Denn was versteht nun der schurke Edmund darunter, wenn er der natur blind folgen will? Nur schlechtes, und zwar zunächst einmal einen verbrecherischen egoismus in gestalt der verdrängung seines bruders Edgar. Aber warum ist denn die natur die lehrerin des schlechten? Der dichter stellt es durch den fortgang so hin, als hieße der natur folgen so viel wie allen schlechten instinkten freien lauf lassen. Nun zeigt der bösewicht zwar die natur in einem ihn sehr nahe angehenden falle im streit mit der menschlichen konvention auf, indem die eine ihn als bastard eher begünstigt, die andere ihn zurücksetzt; aber das reicht doch nicht aus, um ganz allgemein die natur als eideshelferin nur für alle gemeinheiten anzurufen. Es zeigt sich hier, daß der schurke Edmund die natur im sinne des »Atheisten« Tourneurs auffaßt, nämlich nur das materielle und tierische in ihr sieht, das, was menschen und tiere gemeinsam haben. Nur dann kann er den rücksichtslosen egoismus natürlich finden. Aber Shakespeares sonstige auffassung von »natur« ist gänzlich abweichend von dieser. An zahlreichen anderen stellen bezeichnet er etwa die herzliche liebe unter geschwistern oder die kindeszärtlichkeit schlechthin als »natürlich« (vgl. M. f. M. III 1, 235, K. L. III 7, 85 u. ö.), die liebloSigkeit als »unnatürlich«. Wenn er also den schurken seine abweichende auffassung von »natur« nicht auseinandersetzen läßt, so liegt der verdacht nahe, daß er sich hier vorübergehend in den gedankengängen Tourneurs bewegt. — Nun wäre natürlich bei der überragenden bedeutung Shakespeares die möglichkeit zu erwägen, ob nicht er im gegenteil als vorbild für Tourneur gedient habe. Aber das ist schon deshalb höchst zweifelhaft, weil die gründlichere durchführung des gedankens auf alle fälle bei dem geringeren dramatiker ist. Der »Atheist« steht und fällt mit dieser art der auffassung von und glauben

Digitized by Google

an natur; bei Shakespeare aber klingt die berufung auf die natur nur zu anfang flüchtig an, spielt aber keine rolle, und als Edmund später im sterben die maske abnimmt, da hält er keineswegs eine 'retractatio' dieser weltanschauung für notwendig. Ja, wenig szenen weiter läßt er schon beinah mit denselben worten den alten Lear die natur anflehen, die Goneril unfruchtbar zu machen. Es steht also da die »natur« für »die götter« schlechthin. (Das milieu zeigt eine unbestimmte vorstellung des dichters von einer »naturreligion der heiden.«) 'Hear, Nature, hear! dear goddess, hear!' — Alles das bedeutet nun freilich keinen zwingenden beweis für Shakespeares gedankliche abhängigkeit; aber auch dieser läßt sich, wie es scheint, erbringen und somit zeigen, daß die übereinstimmung auch nicht zufüllig ist.

Als Lear in der grandiosen irrsinnsszene (III, VI) sich mit dem narren und dem verstellten wahnsinnigen Edgar zusammengefunden und seine phantasien unablässig um die undankbarkeit seiner töchter kreisen, da kommt er plötzlich und unvermittelt auf den gedanken (79): 'Then let them anatomize Regan, see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard hearts?' Der gedanke ist sprunghaft gekommen und verschwindet sprunghaft. Es ist nun sehr auffällig, daß er in der *Atheist's Tragedy* eine genaue parallele hat. Der 'Atheist', gleichfalls mit umnachtetem geist, in angst vor dem tode, sieht fassungslos, mit welcher seelenruhe der junge Charlemont, sein neffe, dem tode entgegengeht. Er begreift diese haltung nicht, und so ruft er denn den richtern zu:

A boon, my lords, I beg a boon.
*First Judge:* What's that, my lord?
*D'Amv.:* His body when 'tis dead, for an anatomy.
*Sec. Judge:* For what, my lord?
*D'Amv.:* Your understanding still comes short of mine.
I would find out by his anatomy
What thing there is in[1]) nature more exact
Than in the constitution of myself.
Methinks, my parts, and my dimensions, are

[1]) Lies: in's = in his?

Digitized by Google

As many, as large, as well compos'd as his;
And yet in me the resolution wants
To die with that assurance as he does.
The cause of that, in his anatomy
I would find out.

Die verwandtschaft dieser stellen kann keinem zweifel unterliegen. Wer ist der entlehner? Der zusammenhang zeigt es rasch. Wie oben dargetan, ist der 'Atheist' ein materialist, der alles übernatürliche verwirft, nur im sichtbaren lebt und die erklärung für alle erscheinungen im sichtbaren findet. Seine stärke liegt in rein naturwissenschaftlichen erklärungen, und der autor hat von diesen so viel auf lager, daß er sie auch anderen personen des stückes in den mund legt, namentlich der mannstollen ehebrecherin Levidulcia. Von dieser hören wir zb., daß die gefühlseigentümlichkeiten der vornehmen damen so zu erklären seien: 'hot diet and soft ease make them, like wax always kept warm more easy to take impression'. Oder es wird auseinandergesetzt, daß die natur, da sie die frau zu dem hauptzweck der fortpflanzung des menschlichen geschlechts geschaffen habe, ihr absichtlich ein übergewicht der sinne über die vernunft mitgegeben habe. Denn ihre mütterliche funktion bedeute für sie eine so verschwenderische abgabe ihrer lebenskraft, daß nur die reizung durch die größte lust des augenblicks sie immer wieder verlocken könne, diesen weg zu beschreiten. Ebenso sind naturwissenschaftliche bilder und vergleiche in diesem stück keine seltenheit, eine eigentümlich exakte sinnesbeobachtung zieht sich bis in die zärtlichsten worte der liebenden herein, so wenn Castabella ihren zuerst für ein gespenst gehaltenen geliebten im arm ausruft:

I feel a substance, warm, and soft and moist,
Subject to the capacity of sense.

So ist es ersichtlich, wem der vorrang gebührt. Bei Tourneur entspringt die äußerung dem materialistischen glaubensbekenntnis des sprechers und dient besonders gut dazu, dies zu beleuchten; der materialist stößt auf etwas, das ihm aus seiner bisherigen kenntnis der materie unerklärlich ist, er wünscht (im irrsinn) es mit dem seziermesser aufzuhellen. Bei *König Lear* dagegen sind die worte zwar äußerst wirkungsvoll, aber ganz ohne inneren zusammenhang mit dem übrigen. Dazu

Digitized by Google

kommt, daß sie in der *Atheist's Tragedy* an der stelle, wo sie stehen, nicht nur zu der psychologie des sprechenden, sondern auch zu der handlung stimmen, denn im hintergrunde ist der block schon aufgerichtet, und nach aller erwartung wird Charlemont binnen wenig augenblicken entseelt am boden liegen. Da liegt der gedanke der sezierung des körpers des hingerichteten nahe. Für *König Lear* aber kommt das nicht recht in frage.

Indes ein zweifler, der Shakespeare nicht gern als den borgenden auch bei einer unbedeutenden anleihe erblickte, könnte trotz allem noch einwenden, daß vielleicht der gedanke beiden insofern unabhängig voneinander gekommen, als er gemeingut der zeit gewesen sei, und könnte vielleicht den versuch machen, sich dazu auf Beaumont-Fletchers *Maid's Tragedy* zu berufen, wo Melantius von dem knaben Amintor erzählt:

> He would gaze upon me,
> And view me round, to find in what one limb
> The virtue lay to do those things he heard.

Indes handelt es sich hier doch nur um einen bloßen anklang in einem ganz sicher später anzusetzenden, also vielleicht borgenden stück[1]). Auf der anderen seite aber zeigt sich deutlich, daß direkte beziehungen auch anderer als der schon aufgewiesenen art zwischen *Atheisten* und *Lear* bestehen. In der schon angeführten stelle (Lear I 2, 1 ff.) gibt Edmund in den berühmten worten vom »kecken diebstahl der natur« seinem hohn über die »tröpfe« ausdruck, die »zwischen schlafen und wachen« erzeugt sind. Auch hier findet sich eine auffallende ähnlichkeit bei Tourneur, wo die geile Levidulcia unmutig von dem eben verheirateten ehepaar Ronsard und Castabella sagt:

> Why sure their generation was asleep
> When she begot those dormice, that she made
> Them up so weakly and imperfectly.

Diese stelle, offenbar der Shakespeareschen verwandt, ist noch in anderer hinsicht von großem interesse. Sie bringt

[1]) Nicht viel näher steht die stelle R. a. J. III 3, 105:

> O tell me, friar, tell me
> In what vile part of this anatomy
> Doth my name lodge? tell me, that I may sack
> The hateful mansion.

Digitized by Google

den ganz seltenen ausdruck: their generation im sinne von »ihre eltern«. Shakespeare nun braucht das wort generation zwar 13 mal in seinen dramen und zwar in sechs verschiedenen bedeutungen (vgl. John Fosters *Shakespeare Wordbook* s. 262); aber nur im *König Lear* hat »generation« die bedeutung: »eltern« [1]). So liegt auch hier der schluß ungemein nahe, daß Shakespeare das wort in dieser bedeutung an der gedachten stelle bei Tourneur hörte und übernahm.

Nachdem wir aber einmal so unverkennbare beziehungen zwischen beiden stücken aufgefunden haben, melden sich deren noch mehr. Zunächst handelt es sich dabei um ähnliche ausdrücke. *Lear* II 2, 66 fährt der brave Kent den schleichenden schurken Oswald mit dem wunderlichen schimpfwort an: 'Thou whoreson zed! Thou unnecessary letter!' — Gedacht ist anscheinend daran, daß das z im abc nicht notwendig ist. Der vergleich wirkt an der stelle als wenig an seinem platz. Vielleicht ist er angeregt durch die worte des »Atheisten« an seinen helfershelfer: 'That fellow's life, Borachio, like a superfluous letter in the law endangers our assurance'. Beide male also wird ein lästiger, der aus dem wege geschafft werden müßte, mit einem überflüssigen buchstaben verglichen, passender bei Tourneur [2]). —

---

[1]) Die stelle ist I 1, 117: The barbarous Scythian
Or he that makes his generation messes
To gorge his appetite.

Da sonst nie bei Shakespeare der sinn »eltern« vorliegt, hat man das wort meist hier mit »kindern« übersetzt. Aber schon Craig sagt in der Arden Edition in seiner anmerkung zur stelle: 'why could it not mean parents? This is quite in the manner of Shakespeare, and, indeed, he twice uses progeny in the sense of ancestors, and so did his contemporaries; it is very frequent in Lily. See 1 Henry VI, V, IV 38, and Coriol. I, 8, 12. Though Purchas in his 'Pilgrimes' has a curious passage mentioning different kinds of cannibalism, he does not mention eating of children by their parents, nor do I know any reference to it. On the other hand, Herodotus tells us that the Scythians ate their aged and impotent relations, and Chapman in Byron's Tragedy IV 1, has the following passage:

'to teach . . .
The Scythians to inter not eat their parents'. —

Die obige parallelstelle für *generation* = eltern erhebt nun Craigs vermutung zur gewißheit.

[2]) Diese ähnlichkeit ist schon J. Churton Collins aufgefallen, vgl. The Plays and Poems of C. T. 2 vols. London 1878. vol. I s. 164.

Digitized by Google

Im *König Lear* II 4, 225 ferner ruft der empörte könig über sein kind:

But yet thou art my flesh, my blood, my daughter
Or rather a disease that's in my flesh
Which I must needs call mine: thou art a boil
A plague-sore, an embossed carbuncle
In my corrupted blood.

Sehr ähnlich in der *Atheist's Tragedy* im dritten akt, wo d'Amville seinem sohn zuruft:

Go, th'art the base corruption of my blood
And like a tetter grow'st unto my flesh.

Beiden fällen ähnlich zwar ist schon die *Hamlet*-stelle (IV 3): 'for like the hectic in my blood he rages'.

Weiter: Der alte Lear in der höchsten erregung I 4, 322:

Old fond eyes
Beweep this cause again, I'll pluck ye out,
And cast you, with the waters that you lose
To temper clay . . .

Ähnlich der alte d'Amville in verstellter verzweiflung, als sein toter bruder hereingetragen wird: 'Drop out mine eyeballs, and let envious fortune play at tennis with 'em'. Daß das seltene wort 'perdu' K. L. IV 7, 35 sich auch in der letzten szene des zweiten aktes des *Atheist* findet (übrigens passender gebraucht), stellt schon Craig a. a. o. fest. — Angesichts der langen naturwissenschaftlichen erklärung, die der »Atheist« seinem helfershelfer vom wesen des donners gibt, erscheint schließlich Lears plötzlich auftauchendes naturwissenschaftliches interesse III 4, 165: 'What is the cause of thunder?' wie eine erinnerung an Tourneur.

Indes, wenn der eindruck des *Atheisten* auf Shakespeare so stark war, daß allerlei derartige wörtliche anklänge bei ihm hängen blieben, so würde man erwarten, daß er sich auch in der handlung des *Lear* irgendwo widerspiegele. Da muß nun gleich eines auffallen: Als der könig im irrsinn eine zuflucht vor dem unwetter auf der heide gefunden hat und mit Edgar, Kent und dem narren zusammen in der hütte weilt (III 6), da läßt ihn seine verstandeszerrüttung in den anderen die mitglieder eines gerichtshofes sehen. Schleunigst bringt er seine sache vor ihnen an, und sofort sieht er dort auch seine töchter

Digitized by Google

stehen und fordert einen spruch über ihr verbrechen. Edgar und der narr gehen auf die phantasien des wahnsinnigen ein; aber das angebliche verschwinden der beschuldigten reißt den klägerischen König zu heftigen vorwürfen gegen die richter hin. — Die szene, die, wie schon oben hervorgehoben, zu den allerhöchsten gipfeln der Shakespeareschen kunst gehört, ist nirgends in den quellen angelegt. Wie kommt Shakespeare auf sie? Ist es nicht im grunde auffällig, daß ein selbstherrlicher König, der land und leute nach gutdünken an seine töchter verteilen kann, auch im irrsinn auf den gedanken kommt, sich vor einem gericht seiner untertanen recht gegen seine töchter zu suchen, vielmehr diese fürstlichen töchter vor einen solchen gerichtshof zu ziehen? — Ein blick in die Atheistentragödie gibt die antwort auf die frage, warum wir auf einmal in dieser, in grauer vorzeit spielenden tragödie das typische bild einer englischen gerichtsszene erblicken. Als nämlich über den Atheisten das unglück hereinbricht und er keinen zweifel mehr an dem tod seiner beiden söhne, um deren zukunft er alle schurkereien begangen, hegen kann, da macht sein vertrauen auf die »natur« einer so ungeheuren enttäuschung platz, daß sie ihm die geistige gesundheit nimmt und den kuriosen gedanken in seinem gequälten, kranken hirn wachruft, wegen der ihm widerfahrenen unbill das urteil des gerichts anzurufen. In einer szene, die äußerst theaterwirksam und eindrucksvoll ist, erscheint er in der gerichtssitzung, die gerade über seinen neffen Charlemont verhandeln will. Die leichen seiner beiden söhne läßt er hinter sich hertragen und verlangt einen richterspruch des gerichts über das grausame verhalten des schicksals gegen ihn. Das packende bild des irrsinnigen alten mannes, der eine unmögliche gerechtigkeit vor einem von ihm als zuständig betrachteten gerichtshof heischt — auf der einen seite entfernt an Hieronimo erinnernd —, scheint in dieser stelle der Lear-tragödie bei Shakespeare wieder aufgelebt zu sein. — Nicht so nahe, aber doch bemerkenswerte ähnlichkeiten bietet das bühnenbild des verzweifelt sich um seine toten söhne bemühenden Atheisten, der nicht glauben will, daß sie nicht mehr zum leben zu erwecken sind, und sich immer weiter zäh an die vorstellung klammert, daß sie (V 1) noch leben, mit dem alten Lear, der an der leiche Cordelias (V 3) versuche anstellt, lebenszeichen zu entdecken. — Unter den charakteren

Digitized by Google

hat der des Sebastian in seiner eigentümlichen mischung von zynismus und gutmütigkeit eine ähnlichkeit mit Lears narren, die sich noch steigert, wenn man ins auge faßt, daß Sebastian hier unfraglich die narrenfigur vertritt. — Endlich wäre noch die gleichheit der glücklichen stimmung zu erwähnen, die über den gefangenen Charlemont wie über den gefangenen Lear im kerker kommt. Beide singen ein loblied auf ihre lage. Der eine kommt sich erst hier wahrhaft wie ein könig vor, der andere (V 3) preist die seligkeit, hier mit Cordelia für sich sein zu dürfen [1]).

[1]) Noch eine andere übereinstimmung beider stücke verdient wenigstens erwähnt zu werden, nämlich die gleichartige stellung zur astrologie. Die edlen charaktere im *Lear* glauben an den einfluß der sterne. In Gloucesters mund ist der gedanke gelegt, der den moralischen niedergang der zeit mit den sonnen- und mondfinsternissen in zusammenhang bringt, und der rührende Kent drückt seinen glauben an die sterne mit den worten aus: 'It is the stars — The stars above us, govern our conditions' (IV 3, 33). Mögen die sterne hier auch nur als sinnbild der höheren mächte überhaupt erscheinen, so ist es äußerst auffällig, daß derjenige, der sich über den behaupteten einfluß der gestirne lustig macht, gerade der schurke des stückes, Edmund, ist (I 2, 112 ff.). In seinem hohn Shakespeares stellung zur astrologie sehen zu wollen, wäre also gewiß recht unmethodisch; denn niemand im stücke entfernt sich so weit von einer chorusfigur als gerade dieser charakter. Auch andere stellen bei Shakespeare erlauben gewiß nicht den zwingenden schluß anf seine skepsis. So hat man die stelle Jul. Cäs. I 2, 138 herangezogen:

The fault, dear Brutus, is not in our stars,
But in ourselves that we are underlings.

Aber diese worte sind dem Cassius in den mund gelegt, und der Cassius ist mit großer sorgfalt als ein choleriker dargestellt, der genau wie Hotspur und Troilus (vgl. die äußerungen des einen gegenüber Glendower und seine abneigung gegen die poesie, die des anderen über seinen mangel an künstlerischen fähigkeiten IV 4, 85 und seine stellung zu Cassandra) kein interesse an kunst nimmt und keinerlei glauben an das übernatürliche, vorzeichen u. dergl. hat und erst dicht vor dem tode ausdrücklich erklärt: 'now I change my mind, And partly credit things that do presage'. — Die tatsache, daß Shakespeare nun hier im K. L. direkt den zweifel an der astrologie benutzt, um damit die frivolität des schurken zu beleuchten, scheint eher darauf zu deuten, daß er selbst der astrologie in dieser zeit näher rückt. Es bedürfte noch der untersuchung, ob das dem charakter der zeit entspricht, ob sie (vgl. Wallenstein und Seni) der astrologie jetzt vielleicht mehr zuneigte. Vgl. dafür auch Websters *Dutchess of Malfy*, wo das schicksal der heldin sich dadurch entscheidet, daß der zum aufpasser bestellte späher das papier findet, auf dem ihrem heimlich geborenen sohn vom horoskopsteller die »nativität« verzeichnet ist. Möglich nun, daß darin auch der »Atheist« von einfluß auf Shakespeare war; denn auch hier wird der große schurke d'Amville dadurch

Digitized by Google

Sind die letzten übereinstimmungen vielleicht bloß zufällig, so kann doch bei den früher aufgeführten gewiß keine rede von zufall sein. Es bleibt nun noch festzustellen, ob die äußeren datierungsverhältnisse den inneren kriterien, die für die priorität Tourneurs sprechen, recht geben. Nun sind wir aber bei der *Atheist's Tragedy* in einer selten glücklichen lage. Zunächst einmal hat man schon lange in der oben zitierten stelle 'let envious fortune play at tennis with 'em' eine anspielung auf Dekkers verlorenes, von Henslowe 1600 verzeichnetes stück *Fortune's Tennis* gesehen (D. N. B.). Indes, diesem zweifelhaften kriterium stehen zuverlässigere gegenüber. In der zweiten szene des ersten aktes nämlich bringt der helfershelfer des schurken d'Amville die erlogene nachricht, daß der held Charlemont vor Ostende umgekommen sei. Solche anspielungen auf Ostende sind in der derzeitigen dramenliteratur nicht selten und finden sich auch im *Tamer Tamed* und Dekkers *Honest whore* (vgl. des verfassers »datum des Pseudo-Shakespeareschen *Sir Thomas Moore*«, Engl. Studien 46, 245). Derartige stücke sind 1601—1604, in der belagerungszeit, entstanden. Hier aber ist die anspielung ganz außergewöhnlich. In der art eines antiken botenberichts nämlich wird, ohne daß es der zusammenhang verlangte, der vergebliche sturm der Spanier auf Ostende und sein durch aufziehen der schleusen beschleunigtes ende ausgemalt. ('W'advis'd it for our safest course to draw — Our sluices up and mak't unpassable . . . The reste that could not swimme — Were onely drown'd' etc.) Dieser vorfall ist eine berühmte episode der belagerung von Ostende und ein besonderes ruhmesblatt des generals und befehlshabers der

---

gekennzeichnet, daß er über den einfluß der sterne spottet. Zu eingang des letzten aktes sitzt er vor seinem goldhaufen, wühlt in ihm und ruft aus:

Behold thou ignorant astronomer
Whose wandering speculation seeks among
The planets for men's fortune! With amazement
Behold thine error and be planetstruck:
These are the stars, whose operations make
The fortunes and the destinies of men!

Daß Tourneur sich als spötter über die astrologie nur einen bösewicht vorstellen kann, findet wohl noch eine besondere erklärung in seinen beziehungen zu Sir Christopher Heydon, der sich, nachdem er mit Vere im felde gestanden, später ganz auf die astrologie warf (D. N. B.). Doch vgl. hierzu auch die weiter unten ausgesprochenen zweifel an der ursprünglichkeit der Lear-stelle.

Digitized by Google

stadt, Sir Francis Vere. Das *Dictionary of Nat. Biogr.* sagt davon: 'The enemy were repulsed at all points, the opening of the western sluice by Vere's orders at a critical moment of the retreat washing many of the besiegers into the sea.' Dies ereignete sich am 7. februar 1602. Es ist unmöglich, daß das stück sehr lange nachher geschrieben wäre, da nur ein rein sachliches interesse die stelle rechtfertigt, das lange nachher nicht mehr vorhanden sein konnte. Aber merkwürdigerweise läßt sich das datum des stückes noch genauer bestimmen. Schon in der eben angeführten stelle wird ausdrücklich der 'Governour' und 'his pollicie' gerühmt. Diesem, dem besagten general Vere, in jener zeit offenbar dem mann des tages, ist 1609, bei gelegenheit seines todes, ein 'Funerall Poeme' geweiht, das nach dem D. N. B. am ende mit Cyril Tourneur bezeichnet ist[1]) und deshalb zu den werken des dichters gezählt wird (vgl. Collins' Edition vol. I s. 170 ff.). Eine reihe von gründen (vgl. D. N. B.) lassen es plausibel erscheinen, daß er in der tat beziehungen zu Vere hatte. Nimmt man aber dies an, so erfährt dadurch eine stelle (I 2) eine zwanglose Deutung, die gleichfalls offenbar eine aktuelle anspielung enthält. Die Castabella nämlich äußert höchst betrübt, als ihr bräutigam in den krieg ziehen will:

> My faithfull servant, did you never heare
> That when a certaine great man went to th'warre,
> The lovely face of heaven was masqu'd with sorrow,
> The sighing windes did move the breast of earth,
> The heavie cloudes hung downe their mourning heads,
> And wept sad showers the day that hee went hence;
> As if that day presag'd some ill successe
> That fatallie should kill his happinesse.
> And so it came to passe. Methinkes my eyes
> (Sweet Heau'n forbid!) are like those weeping cloudes.
> And as their showers presag'd, so doe my teares.
> Some sad event will follow my sad feares.

Es liegt nahe, bei dem 'certain great man' an Vere zu denken. Soll Veres tod gemeint sein? Das würde das werk

[1]) Im gegensatz dazu sagt Ward (History of Engl. Dram. Lit. 1899 vol. III s. 66): 'No proof exists of T. having been the author . . . of the anonymous Funeral Poem on the Death of Sir Francis Vere.'

Digitized by Google

in das jahr 1609 rücken. Aber dann würde die stelle nicht passen; denn Vere starb nicht im felde, oder nachdem er ins feld gegangen, sondern nachdem er schon 1607 heimgekehrt war, im frieden. Nun wird aber der sinn der stelle trefflich klar, wenn wir uns mit dem D. N. B. klarmachen, daß Vere im märz 1602 noch in London war, am 7. juli dann die belagerung von Grave bei Nymwegen eröffnete und im august dann so schwer über dem rechten auge verwundet wurde, daß 'he lay in a critical condition at Ryswyk for several months. In January 1603 he was active again'. Die nachricht, daß der britische oberbefehlshaber, der ganz kurz vorher ins feld gegangen, so schwer verwundet sei, konnte nicht umhin, besorgnis zu erwecken. Dieser besorgnis und dem mitgefühl gab anscheind Tourneur ausdruck. In diesen monaten also wurde das stück gespielt, vom august 1602 bis januar 1602/3. Mit recht sagt deshalb schon Schelling von dem stück (I 564): it seems almost certainly to have been acted in 1602 or 1603'. Aber durch den ansatz der *Atheist's Tragedy* für den spielwinter 1602/3 haben wir nun auch einen neuen wichtigen datierungsanhalt für die von ihm beeinflußte König-Lear-tragödie gewonnen. Man hat bisher für den *König Lear* als terminus a quo mit sicherheit den märz 1603 gehabt, wo der von Shakespeare sichtlich benutzte Harsnet in die Stationer's Registers eingetragen war, als terminus ad quem den aufführungstag bei hofe 26. dezember 1606. Alle forscher sind nun geneigt, das stück in die letzte hälfte dieses zeitraums zu rücken. Mit den frühesten ansatz wagt Malone, der märz oder april 1605 wählt, mit rücksicht auf die im hinblick auf Shakespeares stück erfolgte neuherausgabe von *King Leir* im mai 1605. Das kriterium ist höchst unsicher. Andere verweisen auf die stelle über die sonnen- und mondfinsternisse I 2, 113—115, 151, 156 und meinen, es könne nur die große sonnenfinsternis von 1605 gemeint sein. Craig (Arden Edition XXIII) wendet dagegen ein, daß ja sonnen- und mondfinsternisse auch 1598 den 11. und 25. februar und 1601 den 29. november und 14. dezember stattfanden, und daß ebensogut auf diese hätte bezug genommen werden können, wenn Shakespeare etwa ende 1603 oder anfang 1604 schrieb. Indes, diese auffassung ist doch schwerlich haltbar. Wird auf aktuelle vorkommnisse, ohne daß es der zusammenhang verlangt, an-

Digitized by Google

gespielt, so müssen es zum mindesten wirkliche tagesereignisse sein, nicht abgestandene dinge, wie sonnenfinsternisse von 1598 und 1601 es etwa 1603 sein mußten. Daß also bei den 'late eclipses' an das zusammentreffen der mondfinsternis vom september 1605 mit der großen sonnenfinsternis vom oktober gedacht ist, dürfte zweifellos sein, und ebenso erscheint es keineswegs unwahrscheinlich, den aufschrei über die 'machinations, hollowness, treachery' etc. von I 2, 124, 125 auf die pulververschwörung zu deuten. Die frage ist nur, ob irgendeine zwingende notwendigkeit vorliegt, diese stellen für ursprünglich in dem stück vorhanden anzusehen, ob man nicht vielmehr eher in ihnen ad hoc gemachte zusätze zu erblicken hat. Auf alle fälle wäre ihre ausschaltung ohne schwierigkeit möglich. Schließlich wird noch zum ansatz eines späten datums der grund geltend gemacht, daß doch dem könig Jakob ganz gewiß nur ein ganz neues stück geboten worden wäre (26. dezember 1606). Aber dafür dürfte sich am wenigsten sagen lassen, setzt doch auch niemand mehr den *Sturm* auf 1613 an, weil er damals bei hofe gespielt wurde. Somit ist bisher ein festes datum in dem raum von 1603 bis 1606 nicht gefunden. Die oben aufgedeckten zusammenhänge geben nun zwar auch keinen ganz festen anhaltspunkt; aber sie machen es doch wahrscheinlich, daß der *König Lear* früher, als bisher geschehen, angesetzt werden muß. Wenn Shakespeares stück ein echo so vieler stellen, ja einzelner worte und wortbedeutungen daraus enthält, so kann es schwerlich sehr lange nachher entstanden sein.

Wie lange nachher, dafür kommt freilich noch die entscheidung einer anderen, sehr viel schwierigeren frage in betracht, nämlich der nach den beziehungen von *König Lear* zur *Revenger's Tragedy*.

## II.

Daß die *Revenger's Tragedy* in einigen stücken auffällig an den *König Lear* erinnert, dürfte nicht zweifelhaft sein. Auch Ward drückt das mit den worten aus (III 69): 'The reflexion of Shakespeare is still constantly cast upon the troubled waters'. Diese ähnlichkeit beruht in einzelheiten der handlung wie des ausdrucks. Was die erstere betrifft, so handelt es sich im wesentlichen um folgendes. Es ist ein herzog vorhanden, der neben anderen söhnen einen bastard hat, wie Gloucester den Edmund. Der illegitime sohn, von hämischer und boshafter



Digitized by Google

natur, läßt sich von seiner eigenen stiefmutter zum ehebruch verleiten und begründet die schlechtigkeit gegen seinen vater vor sich selbst mit dem haß, den er des makels seiner geburt wegen gegen ihn tragen müsse. Die zynische art, wie er dabei über seine erzeugung redet (Collins s. 22), erinnert stark an Gloucesters behagliches verweilen bei der erinnerung an die erzeugung des Edmund (K. L. I 1). Seine gehässigkeit gegen den bevorzugten bruder spiegelt andererseits das verhältnis Edmunds zu Edgar wider (vgl. 'faith then, brother, I'll disinherit you in as short time as I was when I was begot in haste', Collins s. 60). — Weiterhin gemahnt das schicksal des alten herzogs an Gloucester. Der verbuhlte alte gerät in eine falle. Er hat einen ganz dunklen raum, der beschrieben wird als

> Some fit place vaylde from the eyes o'th'Court,
> Some darken'd blushlesse Angle that is guilty
> Of his fore-fathers lusts . . . this unsunned lodge
> Where-in 'tis night at noone . . .

Hierhin hat er sich den vermeintlichen kuppler mit seiner ware bestellt, der sich indes als rächer und mörder entpuppt. Alles dies hat der handlung nach nichts mit Shakespeare gemein. Aber wie dann der rächer und sein bruder den alten, weißhaarigen mann zu boden werfen und auf seinem gesicht herumtrampeln, ihm die zähne austreten usw., das ergibt ein bühnenbild, das wohl nur in der blendung des Gloucester (III 7, 70 ff.) seine parallele findet.

Man hat bisher unbedenklich angenommen, daß ein einfluß Shakespeares wirksam sei. Aus inneren kriterien ist das nicht ohne weiteres zu erschließen. Wenn die priorität bei der besseren motivierung ist, so wird man Shakespeare jedenfalls keinen vorzug einräumen. Der bastard der *Revenger's Tragedy* glaubt einen freibrief für seine gemeinheiten gegen den eigenen vater in dessen verschulden gegen ihn gefunden zu haben; bei Shakespeare fehlt aber diese begründung für seine schurkereien. Andererseits ist der herzog der *Revenger's Tragedy* durchaus als bösewicht gedacht und folgerichtig durchgeführt. Der Gloucester aber gehört gewiß nicht zu den sorgfältiger gezeichneten und folgerichtig entwickelten figuren Shakespeares. Zu anfang äußert er sich mit einem gewissen zynismus über seinen ehebruch, dem sein verhalten im weiteren verlauf des stückes keineswegs entspricht. Offenbar soll ihm,

Digitized by Google

ähnlich wie etwa dem Titus Andronikus zu anfang seines auftretens, eine tragische schuld aufgebürdet werden, die seine späteren furchtbaren leiden für den zuschauer erträglicher macht. Edgar, der gewiß als chorusfigur aufzufassen ist, macht diesen zusammenhang am schluß in einer äußerung klar, die in der form wunderlich an die *Revenger's Tragedy* erinnert. Er sagt nämlich (V, III 171):

> The Gods are just, and of our pleasant vices
> Make instruments to plague us:
> The dark and vicious place where thee he got
> Cost him his eyes.

Aber was soll unter dem 'dark and vicious place' verstanden sein? Wir hören von einem solchen nichts im *King Lear*. Wenn die stelle von dem herzog in der *Revenger's Tragedy* gesagt wäre, würde man sie dagegen sofort verstehen. Ihm kostete in der tat der für seine orgien bestimmte dunkle raum, wie oben dargetan, das leben.

Es ist bereitwillig zuzugeben, daß diese übereinstimmungen vielleicht zufällig sein könnten. Merkwürdig nur, daß sie von wörtlichen anklängen begleitet sind. Der 'Revenger' hat das skelett seiner vom herzog zugrunde gerichteten geliebten als ständige mahnung zur rache aufbewahrt; von den augenhöhlen sagt er (I, I 19):

> When two heaven-pointed Diamonds were set
> In those unsightly rings . . .

Dasselbe bild findet sich K. L. V 3, 190 vom blinden Gloucester:

> . . . my father with his bleedings rings,
> Their precious stones new lost[1]).

Der 'lusty stealth of nature' von der erzeugung des bastards (K. L. I 2, 11) klingt wieder in dem 'a bastard . . . the theefe of nature' (Collins s. 21) und 'give me my bed by stealth' (ebenda s. 29). Ganz auffällig ist ferner die übereinstimmung (schon flüchtig bei Collins angemerkt) zwischen R. Tr. V 1 Vindici: Does the Duke's sonne come single? Hipp. No, there's the hell on't! his faith's too feeble to go alone. Hee brings flesh-flies after him, that will buzze against supper-time, and hum for his coming out. Vindici: Ah the fly-flop of vengeance beate 'em

[1]) Wie ich nachträglich sehe, schon von Craig a. a. o. bemerkt.



Digitized by Google

to peeces'! Der Gedanke der fliegenklatsche lebt wieder auf in Shakespeares (K. L. IV 1, 36 ff.):

> As flies to wanton boys, are we to the gods;
> They kill us for their sport.

Entfernteren gleichklang bieten (K. L. III 2, 1):

> Blow winds and crack your cheeks! rage! blow!
> You cataracts and hurricanoes, spout . . .
> Spout, rain!

und R. T.:

> — let the winde go whistle,
> Spout raine, we feare thee not — be hot or cold
> All's one with us; (Collins s. 83),

sowie Lears fluch (I, IV 271):

> Darkness and devils!

mit dem ausruf (s. 97)

> Darknesse! Divills!

Offenbar sind namentlich die ersten angeführten stellen nicht unähnlich und legen den gedanken an zusammenhänge nahe; aber freilich erreicht keine von ihnen die zwingende beweiskraft der stellen aus der *Atheist's Tragedy*. Immerhin sind sie bemerkenswert genug, um die frage nach dem chronologischen verhältnis beider stücke heranzuziehen. Aber zuvor empfiehlt es sich vielleicht, einen anderen, beiden stücken gemeinsamen zug hervorzuheben. Im *König Lear* arbeitet Shakespeare mit einer fiktion, die wir in diesem umfang aus seinen früheren stücken nicht kennen, der vorstellung nämlich, als ob die menschen selbst über ihre nächsten angehörigen durch eine bloße verkleidung sich täuschen lassen. In geringerem maße ist dieser unrealistische zug dem drama schon längst zu eigen; namentlich die verkleidungen von frauen in männer im lustspiel (*Merch. of Venice, As you like it, Twelfth-night*) haben oft eine große bedeutung für die handlung. Aber im *K. L.* ruht nun ein gutes stück der entwicklung des dramas auf dieser illusion. Einer seiner nächsten vertrauten, der Earl of Kent, wird vom könig verbannt, kurz darauf in einer verkleidung von ihm feierlich in seinen dienst wieder aufgenommen und ist nun unausgesetzt wieder mit ihm zusammen, ohne daß seine verkleidung an den tag kommt. Der verstoßene Gloucester wird auf das glücklichste von seinem sohne Edgar betreut und

Digitized by Google

erkennt ihn keineswegs an der stimme; ja derselbe sohn verstellt sich unmittelbar darauf, nach dem vorgespiegelten sprung des alten von der Dover-klippe, abermals und erscheint nun dem vater also als dritte persönlichkeit. Woher stammt dieser zug? Ist Shakespeare hier der bahnbrecher? Ehe wir diese frage zu beantworten suchen, empfiehlt es sich vielleicht, einen blick auf die *R. Tr.* zu werfen. Hier spielen die pathetischen verkleidungen gleichfalls eine rolle von ganz besonderer bedeutung. Der rächer Vindici verkleidet sich als kuppler und tritt so anscheinend in die dienste des herzogssohns. Dann, als er ihn erzürnt und seine rache zu fürchten hat, verkleidet er sich aufs neue und bekommt in dieser neuen verstellung den auftrag, den kuppler von früher zu ermorden, also sich selbst. Auch hier also hält A den B erst für C, dann für D. — Aber nicht genug damit, findet sich auch hier das verkanntwerden des maskierten von den nächsten blutsverwandten. Derselbe Vindici nämlich geht als kuppler für den prinzen zu seiner eigenen schwester, um sie mit der übermittlung des antrages des prinzen auf die probe zu stellen, und ist in dem ihm erwünschtesten sinne erfolgreich, indem sie ihn nicht erkennt und mit empörung abweist. Dann wiederholt sich der geschmackvolle vorgang bei seiner mutter, die er als kupplerin für ihre tochter zu gewinnen sucht und zu seinem schmerze in der tat überredet; auch hier völlig unerkannt.

Man sieht, daß also in diesem drama die entfernung von der wirklichkeit noch weiter geht als bei Shakespeare. Sollte Shakespeare durch dieses stück in dem verkleidungsgedanken beeinflußt sein? Die frage ist schwer von der chronologie zu trennen. Wann entstand die *Revenger's Tragedy?* Die antwort ist äußerst schwierig. Es ist nicht einmal sicher, daß sie von Tourneur herrührt[1]). Infolgedessen haben die gründe wenig wert, die aus den stilunterschieden mit der *Atheist's Tragedy* die mittel zur relativen chronologie entnehmen. Ward wagt keinen ansatz, außer einem allgemeinen hinweis dieser art, ebensowenig Schelling. Aber es dürfte nicht ganz unmöglich sein, dem stück eine stelle anzuweisen. Einmal ist es ein ersichtlicher ausläufer der rachetragödie mit allen ihren schrecken. Lange festgestellt ist die ähnlichkeit, die der rächer und sein skelett

[1]) Die eingehende behandlung dieser frage muß einer anderen gelegenheit vorbehalten bleiben.

Digitized by Google

mit dem rächer »Hoffman« und dem skelett seines vaters haben. Die *Tragedy of Hoffman* aber bezahlte Henslowe 1602. Dieses stück behandelt die rache für einen höchst ungerecht behandelten vater, und auch dieser gedanke schimmert in der *R. Tr.* noch deutlich durch (Collins s. 11). — Die figur der keuschen schwester Castiza mit ihrem abscheu vor dem wollüstigen treiben am hof und ihrer empörung vor der zumutung des vermeintlichen kupplers, die sie mit einer ohrfeige beantwortet, mahnt mit ihrer, namentlich auch im verkehr mit ihren sittlich weniger standhaften angehörigen (mutter) hervortretenden herbheit an Shakespeares Isabella in *Meas. for Meas.*, ein stück, das von sehr vielen forschern auf 1603 angesetzt wird. — Vor allem aber erinnert das stück in vielen punkten überraschend an Marstons *Malcontent.* Hier sind offenbar die allernächsten zusammenhänge. Der rächer Vindici selbst mit seinem ekel an der welt ist ersichtlich ein bruder des Malcontent. Einzelne andere figuren, so die ehebrecherische herzogin, zeigen gleichfalls die größte ähnlichkeit mit Marstons entsprechenden figuren auf. Gewisse züge der handlung weisen nach derselben richtung. Wie Malevole, der »Malcontent«, seines feindseligen verhaltens gegen alle wegen für geeignet gehalten wird, um einmal als mörder verwendet zu werden, dann gute dienste als kuppler tun soll (IIII 1; IV 1), so wird Vindici zuerst in der zweiten, dann in der ersten eigenschaft angegangen, jedesmal, im *Malcontent* wie in der *R. Tr.*, hat der werbende bösewicht keine ahnung von dem wahren charakter des geworbenen. Der ehebruch der herzogin wird in beiden fällen von derselben figur (Malcontent — Vindici) verraten; in beiden fällen stellt sich der sachverhalt indes durch den inzwischen fortgeschrittenen gang der handlung anders heraus, als es die angeberei darstellte: Die herzogin im *Malcontent* hat mittlerweile den liebhaber gewechselt; in der *R. Tr.* trifft der empörte sohn, als er mit dem bloßen schwert in das schlafzimmer der eltern dringt, nicht den liebhaber, sondern den vater an. In beiden fällen ergeben sich die wichtigsten folgen für den fortgang der handlung aus der objektiven falschmeldung. — Auch hier nun haben wir eine fülle der kühnsten verkleidungen. Wie Vindici angeblich in der fremde lebt, aber in wirklichkeit sich in der verkleidung am hof aufhält, so ist der Malcontent der entrechtete herzog, der in dieser verkleidung am hofe des usur-

Digitized by Google

pators weiterlebt. Und wie Vindici als vermeintlicher kuppler für den prinzen bei seiner mutter und schwester, so wirbt der Malcontent bei seiner eigenen frau für den neuen herzog Mendoza und ist gleichfalls glücklich, zurückgestoßen zu werden. Der verfolgte usurpator im selben stück aber verkleidet sich als eremit, erzählt seiner eigenen, bis dahin lasterhaften frau seinen angeblichen tod und wird von dem neuen herzog Mendoza, der ihn ermorden lassen wollte, auf kurze zeit ins vertrauen gezogen und zu einer art beichtvater gemacht.

Die übereinstimmungen in einzelnen wendungen weiterhin sind höchst auffallend. Als Malevole anscheinend den vorschlag annimmt, den herzog zu ermorden, da macht er, allein geblieben, seiner empörung über die schlechtigkeit der welt mit dem ausruf luft:

O heaven, didst hear
Such devilish mischief? . . .
If now thy brows are clear, when will they thunder?

Ähnlich ruft Vindici (Collins s. 115) auf einen mordauftrag des prinzen aus:

O thou almighty patience! . . .
Is there no thunder left? or is't kept up
In stock for heavier vengeance? There it goes![1])

Und diesmal wartet der himmel prompt mit seinem donner auf. —

Einzelne wörtliche anklänge verzeichnet schon Collins im vorbeigehen, so den gebrauch des seltenen ausdrucks *petitionary* people Malcontent I 5 als Petitionary vassals. Dazu ließe sich vielleicht noch die nicht alltägliche vorstellung gesellen Malcontent I 3, 20:

the horn of a cuckold is as tender as his eye or as that growing in the woman's forehead twelve years since, that could not endure to be touched und 'R. Tr.' (Collins s. 112): knowing her to be as chaste, as that part which scarce suffers to be toucht — th'eye.

Nimmt man dazu die schon oben berührte ähnlichkeit in der lebensanschauung des Vindici und des Malcontent, so dürfte an einer nahen verwandtschaft beider stücke kein zweifel sein. Daß für sie eine zeitliche nachbarschaft anzusetzen ist, er-

[1]) Schon Collins verzeichnet dazu s. 164 Othello V 2 'Are there no stones in heaven / But what serve for the thunder?'

Digitized by Google

scheint demnach ziemlich sicher. Nun wird der *Malcontent* zwar nach Fleays vorgang von Ward (II 483) c. 1601, von Schelling (I 542) c. 1600, von E. E. Stoll, John Webster 55—60 gleichfalls 1600 angesetzt; aber Bieber hat (Jenaer anglistische arbeiten 3, s. 90 ff.) sehr triftige gründe gegen diesen ansatz ins feld geführt, vor allem den, daß »in den bis 1601 erschienenen werken Jonsons Marston nur als der verfasser von *Jack Drum's Entertainment*, *Scourge of Villainy*, *Histriomastix* und *Antonio und Mellida* verspottet wird, nicht aber als der autor des *Malcontent*, den sich Jonson kaum hätte entgehen lassen«. Diese gegengründe lassen sich noch um einen sehr gewichtigen vermehren: Der Malcontent zeigt in dem sentimentalen verhalten des herzogs zu seiner ehebrecherischen frau (II 1) ganz ersichtlich den einfluß von Heywoods *Woman Killed with Kindness* auf[1]). Heywoods stück aber bezahlte Henslowe am 6. märz 1603. Da der druck des *Malcontent* von 1604 ist, so muß also das stück 1603 entstanden sein.

Die frage, ob die *R. Tr.* oder der *Malcontent* die priorität hat, ist nach dem beigebrachten material nicht mit sicherheit zu entscheiden. Eine größere wahrscheinlichkeit spricht vielleicht für die frühere entstehung des Marstonschen stückes, weil die figur des Malevole origineller anmutet als die des Vindici, die in manchem wie sein abklatsch wirkt. Da nun der terminus a quo beim *König Lear* auf märz 1603 vorliegt, so ist also aus der zeitbestimmung der *R. Tr.* ganz gewiß keine entscheidung für die aufgeworfene frage nach dem verhältnis von *K. L.* zur *R. Tr.* zu erzielen. Aus den vorgetragenen beweisstücken könnte meines erachtens eine größere wahrscheinlichkeit nur für die priorität der *R. Tr.* aus der stelle über den 'dark and vicious place' hergeleitet werden. Aber freilich ist das kriterium nicht sonderlich stark. Nimmt man es aber an, dann würde freilich der *K. L.* sich nicht unmittelbar an die *Atheist's Tragedy* anschließen können. Setzt man die abfassung des *Malcontent* in den sommer 1603, die *R. Tr.* in den winter 1603/4, so müßte der *K. L.*, der, wie eine reihe anzeichen verraten, rasch gearbeitet ist, frühestens zu ende des spielwinters 1603/4, also gegen das frühjahr 1604, entstanden sein. Allein es sei nochmals ausdrücklich hervorgehoben, daß

[1]) Vgl. dazu die Jenaer diss. von Alwine Winckler über den einfluß von Heywoods *Woman Killed with Kindness* auf das ehebruchsdrama (1915) s. 21 ff.

Digitized by Google

es sich hier im gegensatz zu den oben festgestellten beziehungen zur *Atheist's Tragedy* nur um mehr oder minder starke wahrscheinlichkeiten handelt.

Immerhin hat die untersuchung uns eine spur gezeigt, die es wert ist, sie noch ein wenig weiter zu verfolgen, nämlich vom *König Lear* zum *Malcontent* und zu Marston überhaupt. Es kann an dieser stelle nur mit rücksicht auf den schon beregten punkt der verkleidungen geschehen. Schon in *Antonio und Mellida* von Marston spielen erstaunlich kühne verkleidungen eine rolle, Mellida als page täuscht ihren eigenen vater, Antonio, zuerst als amazone auftretend, erhält auf diese weise zutritt zu Mellida; später als matrose maskiert, empfängt er vollmacht des herzogs zur verfolgung seiner eigenen person. Schließlich taucht er zwar in eigener person auf, stellt sich aber tot und wird erst auf den nicht ehrlich gemeinten ausruf des herzogs, daß er ihm gern seine tochter zur ehe gegeben hätte, wenn er noch lebte, wieder lebendig. — Im zweiten teil der tragödie *Antonio's Revenge* verkleidet sich derselbe Antonio als narr und bewegt sich auf solche weise unerkannt in der gesellschaft. — Hält man damit das oben gesagte über die verkleidungen im *Malcontent* zusammen, so gewinnt man den eindruck, daß nicht Shakespeare, sondern Marston es ist, der zuerst die verkleidung in der tragödie in großem maße verwertet. Gleichzeitig wird die idee in der *Revenger's Tragedy* ausgebaut, und Shakespeare folgt im *König Lear*. Man gewinnt geradezu den eindruck, daß sich in dieser zeit auf der bühne ein verwandlungskünstlertum entwickelt. Die bühnenanweisung: 'Malevole shifteth his speech' (I 1, 255) deutet schon auf die dabei verwendeten mittel hin. Da sowohl *König Lear*, wie die *Revenger's Tragedy*, wie der *Malcontent* von Shakespeares truppe gespielt wurden, und man weiß, daß der Malevole eine glanzrolle des Burbage war, könnte man auf den gedanken kommen, daß Burbage sich besonders in derartigem maskenwechsel auszeichnete und ihm deshalb solche rollen auf den leib geschrieben wurden. Indessen sind die *Antonio und Mellida*-stücke von den Pauls-knaben aufgeführt.

Jena. Levin L. Schücking.

Digitized by Google

# SHAKESPEARE IN RUSSLAND.

Inhalt.


Einleitung . . . . . 106
1. Die anfänge des russischen Dramas . . . . . 107
2. Die erste stellungnahme gegen den pseudoklassizismus und die ersten anklänge an Shakespeares dramenbau . . . . . 111
3. Das erste Shakespearestück . . . . . 112
4. Shakespeares einzug in Rußland in den achtziger jahren des 18. jahrhunderts . . . . . 115
5. Shakespeares direkte einwirkung auf die russische poesie. — Katharina. (Vonwisin) . . . . . 116
6. Rückwärtige bewegung von Shakespeares einfluß . . . . . 121
7. Sieg Shakespeares. — Puschkin. (Lermontow. Gribojedow) . . . 123
8. Shakespeareübersetzungen aus der zeit nach Puschkin . . . . . 127
9. Turgenjew und Tolstoj . . . . . 132
10. Shakespeareaufführungen in der neueren zeit . . . . . 134


Das studium Shakespeares in Rußland kann nicht mit dem unsrigen in Deutschland verglichen werden, wo Shakespeare nicht viel weniger gelesen wird als Goethe und Schiller. Jedoch hat Rußland für die kultur des auslands immer ein recht reges interesse gehabt; die zensur, die gar zu leicht etwas staatsgefährliches witterte, hat dies nur zeitweilig gehemmt. Seit der revolution von 1905 ist aber auch da manches besser geworden; man darf nicht nur die eigenen »revolutionäre« lesen, Tolstoj, Gorkij, Turgenjew, Dostojewskij; auch das ausland ist in massen eingezogen. So kennt man heute nicht allein Lessing, Goethe, Schiller, sondern auch Gerhart Hauptmann, Schnitzler, Hartleben, Hermann Bahr, Otto Ernst, Wedekind, und von andern völkern Maupassant, Zola, Shaw, Ibsen usw.

Shakespeare ist sogar ziemlich früh in Rußland eingedrungen; er hat dort anerkennung gefunden, selbst einfluß ausgeübt eher als in Frankreich und — England.

Wir in Deutschland verfolgen das studium Shakespeares mit außerordentlicher, natürlich verdienter aufmerksamkeit; wir

Digitized by Google

sind durch unsere einschlägigen zeitschriften genau orientiert über sein leben, seine werke, seine aufnahme nicht allein bei uns und in England und in Frankreich, sondern auch in Griechenland, Schweden, Island, Amerika, Japan usw.; wir wissen, daß seine werke ins Ungarische, Rumänische, Indische, Chinesische, sogar ins Hebräische und in das Sanskrit übersetzt sind. Aber wie es mit seinem studium, seiner aufnahme in Rußland steht, davon wissen wir geradezu nichts; denn ein paar — aber auch nur ein paar — hier und da verstreute einzelbetrachtungen können kein gesamtbild geben.

Der betrachtung Shakespeares möchte ich eine kurze einleitung über die anfänge des theaters in Rußland voranschicken. Zunächst ist ein gewisser zusammenhang zwischen beiden. Es kommt jedoch noch hinzu, daß wir in Deutschland — ebenso in England und Frankreich — auch von diesen anfängen des russischen theaters nichts kennen, und doch sind gerade wir daran sehr interessiert, steht doch der größte teil dieser dramen in engster beziehung zu unsern deutschen und haben fast nur Deutsche dem russischen theater das leben eingehaucht.

## 1. Die anfänge des russischen dramas.

Im 16. jahrhundert haben wir die ersten anfänge des russischen dramas, also 400—500 jahre später als im westen. Es sind, wie im westen, die geistlichen dramen, die mysterien. Erwähnt werden aus diesem zeitraum »Die handlung vom feurigen ofen« (das ist die legende der drei jünglinge im feurigen ofen) und »Die handlung vom einzug des heilands in Jerusalem«. Sie waren, von den chorstühlen aus gesungen, rein kirchliche zeremonien — ähnlich wie in Deutschland, wo sogar die anwesenheit der laiengemeinde sehr zweifelhaft ist. Von diesen dramen ist jedoch nur der name übriggeblieben.

Das 17. jahrhundert bringt mehr; außerdem sind uns die stücke erhalten.

Peters des großen vater, Alexej Michailowitsch, liebte wissenschaft und kunst; er umgab damit seinen Moskauer hof. Der sitz der gelehrsamkeit war aber damals die Polenstadt Kiew, und dort ragte besonders hervor Simeon Polozkij. Ihn fesselte Alexej an Moskau durch eine sehr einflußreiche stellung am hofe. Simeon Polozkij wußte nun »den zaren bald zu überzeugen, daß nichts sündhaftes noch gesetzwidriges

Digitized by Google

an der aufführung eines geistlichen, das heißt der bibel entlehnten dramas sei«. Und so fanden denn die schon in Kiew dargestellten mysterien von »Adam und Eva«, von »Joseph« (sein verkauf und seine begegnung mit Potiphars weib), vom »Heiligen Alexius« (seine keuschheit wird behandelt) auch in Moskau eingang.

Polozkij schrieb selber noch »Die komödie vom verlorenen sohn in 6 akten« und »Die komödie vom zaren Nebukadnezar mit einem prolog«. Wie der inhalt zeigt, verwendet er — Polozkij ist übrigens der vater des russischen verses, also der russischen poesie — das wort »komödie« im sinne von bühnenaufführung. Das letztere werk behandelt die erzählung der drei jünglinge im babylonischen feuerofen, ist also eine wiederholung des schon im 16. jahrhundert bekannten mysteriums. Dieser stoff war außerordentlich beliebt; man verwandte auch auf seine ausstaffierung viel sorgfalt — ein bei der aufführung gebrauchter prachtofen befindet sich noch heute in der sakristei der Sophienkathedrale zu Nowgorod. Überhaupt hatte Polozkij für seine vorstellungen sich schon beim zaren eine richtige bühne mit vorhang und kulissen erwirkt. Es spielten in seinen mysterien auch wirkliche personen. Daneben hören wir allerdings von puppen, die durch federn und maschinen geleitet wurden. Eine bühne der letzteren art hatte dann drei etagen, war also der französischen ähnlich. Während aber in Frankreich die stockwerke sich auf himmel, erde und hölle verteilten, war das zweite stockwerk der russischen bühne für die maschinen, welche die im ersten und dritten stockwerk befindlichen puppen lenkten.

Alle genannten dramen hatten ihren stoff dem westen entlehnt; in Deutschland kennen wir sie alle, die mehrzahl durch Hans Sachs. Der heilige Alexius fehlt uns zwar als drama; sein stoff war aber sonst in der dichtung auch bei uns im mittelalter sehr beliebt. In der griechisch-katholischen kirche spielt er eine besondere rolle; sein tag ist der 17. März, den das volk als beginn der schneeschmelze feiert.

Zwischen den deutschen und den russischen mysterien ergeben sich außer der bühneneinrichtung noch andere unterschiede. Da unsere dramen geistlichen ursprungs sind, wurden sie zunächst in der kirche, auf dem kirchhof und dann weiter auf den freien ortsplätzen aufgeführt. Die väter des russischen

Digitized by Google

mysteriums waren gelehrte, gelehrte der Kiewer akademie. Dementsprechend wurden diese dramen zuerst in den gelehrten schulen dargestellt; ihre darsteller waren die zöglinge der Kiewer akademie, die sie weiter in die eparchien, in die seminare trugen. Von da aus kamen sie an den hof. Sie breiteten sich übrigens sehr schnell und sehr weit aus; in den jahren 1702—1727 wurden sie in den fernen sibirischen seminaren von Tobolsk und Irkutsk gespielt. Ihrem ursprung gemäß waren die russischen mysterien didaktischer als die des westens.

Zar Alexej Michailowitsch war so begeistert von Polozkijs aufführungen, daß schon er anordnungen zu einer stehenden bühne in Moskau traf. Außer in Kiew waren aber noch anderswo gelehrte und gebildete, die solchem auftrag wohl gewachsen schienen. So »gab er drei tage nach der geburt seines sohnes Peter (1672) dem deutschen pastor an der Moskauer Luthergemeinde Johann Gottfried Gregori den auftrag, ein neues komödienhaus im dorfe Preobrashensk (bei Moskau) zu bauen«. Gregori baute und brachte bald eine schauspielertruppe zusammen, lauter Deutsche, im ganzen 64 personen. Der pastor bevorzugte natürlich geistliche stücke. So finden wir denn unter seiner leitung die alten komödien von «Adam und Eva«, und «von der großen tugend und herzensreinheit Josephs« wieder, daneben die neuen: »Die wanderschaft und die ehe des jungen Tobias« und »Judith« (wie sie dem Holofernes das haupt abhieb). Er brachte jedoch auch ein paar weltliche stücke »Bajazet und Tamerlan« und ein »Artaxerxes-drama«. Letzteres stück gefiel dem zaren so gut, daß er es in feinstes saffianleder mit gold für die kaiserliche bibliothek einbinden ließ. Alle diese stücke waren freie übersetzungen aus dem Deutschen. Gregori wurde hierbei noch von einem andern Deutschen Georg Gibner (Hibner) unterstützt.

Es tauchen aber auch schon russische originaldramen auf, und das mysterium geht mittlerweile, genau wie im westen, in die moralität mit ihren allegorischen personen über. Diese ersten russischen originaldramen und moralitäten knüpfen sich an die person des heiligen Dmitrij Rostowskij. Sie sind »Die geburt Christi«, »Die auferstehung Christi«, »Esther und Ahasver«; in ihnen treten allegorische personen wie die liebe, der haß, die hoffnung, die

Digitized by Google

barmherzigkeit auf. Rostowskij bringt noch etwas neues. Er hat — wie wir in Deutschland — in seinen dramen interludia oder intermedia, das heißt einschiebsel zwischen den einzelnen akten, durch welche die haupthandlung unterbrochen wird. Diese interludia bringen szenen aus dem alltäglichen leben, volksgesänge und derlei; die komik spielt darin schon eine rolle.

Alexej Michailowitsch' bühne bestand nur ein paar jahre. Er starb jung, und sein ältester sohn Feodor Alexejewitsch stand unter dem einfluß der reaktion. Er befahl 1676, »im schlosse die zimmer zu reinigen, die von der komödie besetzt waren«. Das theater verschwand, bis es nach wenigen jahren wieder durch seinen nachfolger, den stiefbruder Peter, erweckt wurde.

Für Peter den großen war die bühne nicht vergnügungsort, sondern erziehungsanstalt. Das theater sollte das volk bilden und erziehen. Er schuf daher ein öffentliches volkstheater; die beste stelle im mittelpunkt Moskaus, den Roten platz, wählte er für dies »komödienhaus«. Um geistige nahrung dafür zu haben, schickte er den leutnant Iwan Splawskij ins ausland. Splawskij fand in Danzig den leiter einer gut bekannten wandertruppe, Johann Kunst, und Kunst ging 1702 als theaterdirektor nach Moskau mit der für russische verhältnisse bezeichnenden vertragsklausel, »daß er mit seinen leuten allemal wieder frei, sicher und ungehindert würde zurückreisen können«.

Kunst hatte ein recht mannigfaltiges repertoire: »Alexander aus Mazedonien« — »Scipio Africanus oder der untergang der königin Sophonisbe« — »Julius Cäsar« — »Genoveva, die gräfin von Trier« — »Le médecin malgré lui« — »Iodelet ou le geôlier de soi-même«. Die ersteren sind freie bearbeitungen aus dem Deutschen, die andern stücke solche der französischen bühne. Alle wurden, wenn auch von deutschen schauspielern, in russischer sprache gegeben. Übrigens richtete Kunst auch schon eine theaterschule ein.

Peter war ein großer praktiker; harlekinaden, liebeleien auf der bühne lagen ihm nicht. Er hatte höheres im auge: er wollte das interesse des volkes für sich und für den staat, was diesmal gleichbedeutend war, wecken und stärken. Deshalb gab er Johann Kunst »den befehl, eine komödie über den sieg

Digitized by Google

und die übergabe der festung Oreschk an den mächtigen herrscher (das heißt an ihn) zu schreiben«. Ein anderes stück zum ruhme Peters war »Der herrliche triumph des befreiers von Livland und die vereinigung Ingermanlands mit Rußland«; ferner »Die göttliche vernichtung der stolzen vernichter«, worin der sieg über die Schweden bei Poltawa und der verrat und die flucht Mazeppas behandelt wurden. In diese historischen stücke zu seines und des vaterlands ruhm ließ der kluge praktiker noch interludia bringen, die sich an die ganz gewöhnliche, aber doch sehr wichtige alltäglichkeit des lebens richteten; sie bekämpften die bestechlichkeit, die trunksucht und andere volkslaster. Johann Kunst muß ein schnellarbeiter ersten ranges gewesen sein, denn dies alles besorgte er im laufe von monaten; er starb noch im selben jahre 1702. Sein nachfolger im direktorposten wurde wieder ein Deutscher, namens Fürst.

## 2. Die erste stellungnahme gegen den pseudoklassizismus und die ersten anklänge an Shakespeares dramenbau.

Bisher war das russische theater und das russische drama fast nur von den Deutschen beherrscht worden. Da erschien im jahre 1705 des lehrers der poesie an der Kiewer akademie Theophan Prokopowitsch' stück »Wladimir«. Mit ihm vollzog sich ein großer fortschritt im russischen drama. Peter hatte schon dramen aus der russischen geschichte herstellen lassen, aber aus der, die er selber gemacht hatte; Prokopowitsch stieg zum erstenmal in die vergangenheit der russischen historie hinab. Sein »Wladimir« ist Wladimir der große, der 988 zur christlichen kirche übertrat. Prokopowitsch nennt sein stück »eine tragedokomödie« und definiert: »Eine tragedokomödie (tragikomödie) ist die art dramatischer poesie, die sich aus der tragödie und der komödie mischt, das heißt eine solche, in der das lustige und komische sich mit dem ernsten und rührenden mischen, und in der unbedeutende persönlichkeiten sich neben berühmten finden«. Die mischung des tragischen und komischen haben wir schon in den interludia beobachtet. Aber Prokopowitsch' interludia unterscheiden sich von denen der vorzeit; jene hatten ganz und gar außerhalb des rahmens des stückes gestanden, die seinigen gehören eng zur handlung mit, und die »unbedeutenden« persönlichkeiten stehen unmittelbar neben den »berühmten«, haben dieselbe

Digitized by Google

existenzberechtigung wie sie. Das ist nichts anderes als ein desavouieren des pseudoklassizismus, in dem nur helden und götter und halbgötter existenzberechtigung hatten. Prokopowitsch hat kaum etwas vom pseudoklassizismus gewußt; er nahm aber stellung gegen dessen anschauung, wie sie in seinen produkten, im »Alexander«, »Scipio Africanus«, »Julius Cäsar«, in »Bajazet und Tamerlan« zu tage trat, und damit rückte er ganz nahe an Shakespeare. Daß er ihn gekannt hat, ist wenig wahrscheinlich; daß er ebenso frei gefühlt hat, ist daher um so anerkennenswerter.

Prokopowitsch war ein gelehrter; zu verwundern ist deshalb nicht die länge des stücks — es hat fünf akte, einen prolog, einen epilog und zu jedem akt einen chor.

Zu erwähnen ist wohl noch als charakteristisch für die damalige anschauung, daß die komischen personen des stücks die heidnischen priester sind.

Durch diese weltlichen stücke werden nun aber keineswegs die geistlichen mysterien vollkommen verdrängt. Allerdings hat jedes den weltlichen einschlag der interludia. Zb. wird in »Die schreckliche schilderung des zweiten erscheinens des herrn« der polnische landtag und Peters sieg über Karl XII. hineingewoben. Diese art der mysterien hält sich das ganze 18. jahrhundert hindurch.

### 3. Das erste Shakespearestück.

Zu Peters des großen zeit war das theater in allen kreisen sehr beliebt gewesen; Peters schwestern Sophie und Natalie Alexejewna schrieben tragödien und »komödien« aus der kirchengeschichte und der legende.

Mit Peters tod verschwand das theater wieder. In den dreißiger jahren und im anfang der vierziger gab es in den beiden hauptstädten des reichs kein öffentliches theater. Das änderte sich erst unter Anna Iwanowna und Elisabet Petrowna, die beide sehr zerstreuungssüchtig waren und daher zunächst für sich, nicht für das volk, vergnügen suchten. Wir wissen, daß August von Polen zur krönung Anna Iwanownas aus Dresden eine (italienische?) truppe schickte. Sie selber verschrieb sich 1735 eine (deutsche?) truppe von schauspielern und sängern. Rußland sah zum erstenmal um diese zeit eine oper, auch ein ballett. Unter ihrer regierung

Digitized by Google

war auch 1740 die Neuber in Petersburg, mit wenig glück. Überhaupt sank seit jener zeit ihr stern; denn als Anna Iwanowna starb und Biron in ungnade fiel, mußte sie 1741 Rußland schleunigst verlassen, und in Hamburg und Leipzig hatte sie, die törichte, die sich Rußlands für immer sicher wähnte, es vorher gründlich verdorben.

Elisabet Petrowna ließ gleichfalls zu ihrer krönung eine truppe, eine französische, aus Kassel kommen. Sie liebte das theater sehr, so sehr, daß sie, als einmal wenig zuschauer in ihrem hoftheater sich einfanden, allen beamten androhte, sie müßten bei fernerem fehlen 50 rubel strafe zahlen. Am hofe wechselten Deutsche, Franzosen, Italiener ab; die Franzosen brachten schon Corneille, Racine, Molière.

Großes ansehen erlangte bei Elisabet Petrowna Ssumarokow, den die russischen literaturgeschichten allgemein als den vater des russischen dramas bezeichnen. Er brachte 1748 den *Hamlet* zur aufführung und machte damit zuerst den namen Shakespeares in Rußland bekannt. Er kannte Shakespeare nicht im original, er verstand überhaupt nicht Englisch; wahrscheinlich hatte er die 1746 erschienene französische übersetzung von de la Place als grundlage. Über sein stück schreibt er selbst: »Mein Hamlet ähnelt außer dem monolog am ende des dritten aktes (er meint den anfang: III 1) und dem kniefall des Claudius (III 3) kaum der Shakespearetragödie.« Das ist nun nicht allzuviel. Ihm hatte der stoff gefallen, aber auch nur der; sonst hatte er vom wesen Shakespeares nichts verstanden. Wie war das auch bei dieser übersetzung möglich? Und außerdem steckte Ssumarokow zu tief in der französischen mache, im pseudoklassizismus. Sein »Hamlet« hat alles vom pseudoklassischen drama, nicht allein das äußere gewand: die drei einheiten und den reim, sondern auch den inneren bau: die langen monologe, die falschen gefühle und dann das notwendigste requisit, daß jede größere persönlichkeit einen vertrauten braucht. Bei ihm hat jeder und jede einen vertrauten: Claudius den Polonius, Hamlet den Arman, Ophelia die Flemina, Gertrud die Ratuda; Ratuda teilt dem publikum mit, wie Hamlet von dem vergehen des stiefvaters kunde haben konnte. Daß er mit dem stück in dieser weise umsprang, ist weiter nicht zu verwundern, hielt doch im großen Kulturfrankreich noch zwanzig jahre später Ducis es für nötig, um dem



Digitized by Google

geschmack seines publikums rechnung zu tragen, auch um dem gekeife Voltaires etwas vorzubeugen, Ophelia und Hamlet schließlich am traualtar den bund fürs leben schließen zu lassen. Und dann erntete er noch wegen seines »genre terrible« (darstellung des schrecklichen) die bittersten vorwürfe. Wie viel verständiger benahm sich da das russische publikum!

Das stück wurde erst im kadettenkorps aufgeführt — damals ein sehr beliebter aufführungsort; außerdem war der brigadier Ssumarokow gewesener kadett —, dann am hofe vor der zarin, die sich sehr dafür interessierte; sie besorgte selber die kostbarsten kostüme dazu.

Ssumarokow hat noch eine reihe von tragödien geschrieben, deren stoff meist der alten russischen geschichte entnommen ist, alle nach dem muster des pseudoklassischen dramas. Trotz aller hohlheit der phrasen und der schablonenhaften charaktere hat er aber seine zuhörer erbaut; man nannte ihn den russischen Racine. Ssumarokow hatte noch andere verdienste um das russische theater. Anstatt der fremden gasttruppen bürgerte er den russischen schauspieler ein, und dieser schauspieler, der bis dahin belächelt und verachtet gewesen war, wurde durch ihn zum künstler. Sein »Hamlet«, ebenso der erfolg seiner übrigen dramen ließen Elisabet Petrowna den plan ihres vaters wieder aufnehmen, ein besonderes theater fürs volk zu bauen.

Erbauer dieses am 30. August 1756 beschlossenen öffentlichen theaters wurde der kaufmannssohn und schauspieler Wolkow, der in Jaroslawl schon ein großes theater für tausend zuschauer geleitet hatte. Jaroslawl war also Moskau weit voraus. Direktor wurde Ssumarokow. Wolkow, der bei Garrick und in Paris ausgebildet war, ist der erste (uns bekannte) russische Hamletspieler. Ssumarokow blieb nicht lange direktor, er war ein krakehler, und außerdem hielt er es mit der von Elisabet gehaßten thronfolgersgattin Katharina. Ssumarokow betonte übrigens gern, daß er Mitglied der Leipziger gelehrten gesellschaft sei.

Dem 1756 in Petersburg errichteten theater folgte bald ein anderes in Moskau.

Digitized by Google

## 4. Shakespeares einzug in Rufsland in den achtziger jahren.

Nach Ssumarokows sonderbarer *Hamlet*bearbeitung kommt nun nach ziemlich langer zwischenzeit der wirkliche Shakespeare nach Rußland.

1772 brachte Nowikows zeitschrift »Abendblätter« die übersetzung eines abschnitts aus *Romeo und Julia.*

1775 erschien in derselben zeitschrift aus *Hamlet* »To be or not to be« übersetzt, mit angabe des namens des übersetzers: J. J. Schuwalow.

1783 folgte der vollständige *Richard III.*, gedruckt in Nishnij Nowgorod.

1786 bringt ganz gedruckt *Romeo und Julia* und *Julius Cäsar,* das letztere übersetzt von Karamsin. Es erscheint auch eine bearbeitung der *Lustigen weiber* durch die Zarin Katharina II.

1787 erscheint wieder *Richard III.*, diesmal in Petersburg gedruckt. Das »Dramatische lexikon« von 1787 erwähnt auch *Heinrich IV.*, *Heinrich V.*, *Heinrich VIII.*

Karamsin, Rußlands berühmtester historiker, ein mann auch mit feiner poetischer ader, der verehrer von Lessing, Goethe, Herder, war wahrscheinlich durch seinen langen, intimen verkehr mit Lenz zur übersetzung von *Julius Cäsar* bestimmt worden. Durch die Deutschen hatte er Shakespeare kennen und lieben gelernt; er bewunderte ihn geradezu. Das zeigt nicht allein jene übersetzung, sondern auch sein im selben jahr 1787 verfaßtes gedicht »Die poesie«, ein lobhymnus auf Shakespeare. An Shakespeare gefiel ihm vor allem zweierlei, seine mächtige phantasie, und daß er »ein freund der natur« (das heißt des natürlichen) war. Wie wäre es auch nur möglich gewesen, daß ein solcher dichter mit einer solchen phantasie sich irgendwelchen regeln unterworfen hätte? Das setzt Karamsin des längeren in der vorrede zum *Julius Cäsar* auseinander. Bemerkenswert ist jedoch, daß dies gewissermaßen noch im tone der entschuldigung vorgebracht wird. So fest saß auch in Rußland der pseudoklassizismus mit seinen »regeln«, daß Karamsin noch gar nicht recht wagte, wider den stachel zu löcken, und wenn er ausdrücklich gegen Voltaire stellung nimmt, so geschieht das sehr zaghaft. Karamsin schlug später andere, eigene bahnen ein. Welcher große mann hätte das nicht getan!



Digitized by Google

Shakespeare ist er dabei doch treu geblieben. 1814 übersetzte er noch den monolog Lears (III 2). Auch aus dem *Sturm* hat er IV 1 übersetzt.

## 5. Shakespeares direkte einwirkung auf die russische poesie.

### Katharina. — (Vonwisin.)

Katharina hatte neben ihrer wahrlich nicht kleinen herrschertätigkeit noch zeit, dramen zu schreiben. Weshalb sie das tat? Aus demselben grunde, aus dem der einzige ihr ebenbürtige auf dem russischen herrscherthron, Peter I., für das theater interesse gehabt hatte: sie wollte, wie er, dadurch auf das volk einwirken, es erziehen. »Warum ich so viele komödien schreibe?« heißt es in einem ihrer briefe an Grimm, »weil ich ein nationales theater haben möchte.« Darum ließ sie bald nach ihrer thronbesteigung neben ihrem eremitagetheater ein volkstheater bauen (1765). Der theaterbau allein genügte jedoch nicht; sie wollte ihn auch mit ihrem geiste erfüllen. Und deshalb schrieb sie eine menge komödien, historische stücke und sogar opern. Eine dieser komödien war die erwähnte bearbeitung der *Lustigen weiber* Shakespeares. Ferner bauen sich ihre historischen stücke auf Shakespeare auf, und einem andern lustspiel *Der verschwender* liegt Shakespeares *Timon von Athen* zugrunde.

Weshalb Katharina Shakespeare bevorzugte? »Seine stücke sind nach der natur gezeichnet,« schrieb sie an Voltaire, und an Grimm: »Shakespeares stücke sind mir willkommen, weil ... es bei ihnen keine gesetze gibt außer dem gefühl.« Die »gesetze« sind die »regeln«, die drei einheiten der Franzosen. Das ist also ein deutliches frontmachen gegen den pseudoklassizismus, auch gegen Voltaire, bei dem zu jener zeit seine anfängliche, allerdings immer etwas hochmütige freundschaft für Shakespeare in geifer und galle untergegangen war.

Katharina war eine kluge, gebildete frau; sie war eine geborene Deutsche. Deutschland war der boden, auf dem Shakespeare bereits heimisch geworden; Deutschland ehrte die größe des fremden dichters, als das eigene vaterland ihm noch recht verständnislos gegenüberstand. Das war dank den arbeiten von Elias Schlegel, von Lessing geschehen, dank den übersetzungen Wielands und Eschenburgs. Katharina hatte Eschenburgs übersetzung gelesen. Sie fruktifizierte sofort ihre

Digitized by Google

lektüre und arbeitete danach. Katharina hat das Russische nie besonders gut beherrscht; so schrieb sie ihre stücke zuerst deutsch oder als gebildete Deutsche — französisch; ins Russische ließ sie sie erst durch ihren kabinettssekretär oder andere nahestehende übertragen.

Katharina hat die *Lustigen weiber* nicht übersetzt, sondern bearbeitet. Ssumarokow hatte, wie wir gesehen, den »Hamlet« bearbeitet, aber ihn in ein anderes, fremdes, total unshakespearesches kleid gezwängt mit den drei einheiten, mit dem ganzen unwesen des pseudoklassischen musters; Katharina blieb in allem Shakespeare treu. Nur wurde das gewand russisch. Da paßte natürlich nicht die überschrift »Die lustigen weiber von Windsor«; dafür lautet die ihrige: »Wie gut es ist, einen waschkorb und wäsche zu haben.« Ihr Falstaff heißt Pokladow; Schaal ist Schalow; Anna Page ist Anna Papina usw. Das stück spielt auf russischem boden, in Petersburg. Damit ergibt sich auch sonst noch manche änderung, die sich russischen verhältnissen und russischen anschauungen anpaßt. Anna Papina reicht den gästen des hauses nicht wein, sondern wodki; ihr heiratsgut sind nicht 700 pfund, sondern außer gold und silber — echt russisch — 150 seelen, das heißt leibeigene. Katharina paßte sich überhaupt dem niveau ihres publikums an. Der dicken frau aus Brentford wird, um die lachmuskeln stärker zu reizen, der besondere beruf einer hebamme beigelegt, und als herr Fordow — Fluth — in seinem zorn auf das alte weib, die hexe, die zauberin schimpft, »er wolle sie nie mehr in seinem hause sehen,« antwortet die junge, lustige frau Fordowa, sie könne die hebamme doch nicht auf immer entbehren.

Katharina paßte sich nicht allein dem niveau ihrer zuschauer an, sie paßte sich nicht minder ihrem eigenen können an. Das spricht sie so freimütig in der überschrift des stückes aus, die vollständig lautet: »Wie gut es ist, einen wäschekorb usw. Freie, aber schwache übertragung aus Shakespeare.« Der Shakespearesche geist, der Shakespearesche witz und humor standen ihr nicht zur verfügung. Deshalb rückt für sie von Shakespeares komik nur das grobkörnige, plumpe, das hanswurstige in den vordergrund: Falstaffs — Pokladows — verschwinden im waschkorb, seine vermummung als alte frau und die prügel dabei, seine verunglückte zusammenkunft im nächt-

Digitized by Google

lichen walde und wieder die prügel. Ihr Pokladow hat mit Falstaff nur das verliebtsein und die angst gemeinsam, also das rein äußerliche, und nichts ist geblieben von dem sprudelnden witz, dem übermütigen, oft gepfefferten humor, den wortspielerischen rodomontaden, die doch dem ganzen stück erst lebensfähigkeit geben. Es verblassen auch die leute seiner umgebung, Nym und Bardolph und Pistol, und der wirt vom hosenbandorden ist ein ganz prosaischer wirt von einem posthof. Katharinas publikum hätte auch nicht den stolz Falstaffs auf seine ritterwürde, auf seine soldatencourage verstanden — von der ersteren wußte der russe überhaupt nichts; die zweite schätzte er nicht ein. Ihr Pokladow ist anders stolz: er kennt Frankreich, er ist in Paris gewesen; er liebt französisches parfüm, französischen puder; sein rock, sein schuhzeug sind nach der neuesten mode. »Chez nous à Paris« ist seine parole. Er ist also vor allem ein geck.

Und nun gar der poetische reiz! Poesie, phantasie — zwei so überreiche schätze Shakespeares, und daneben Katharina, der verstandesmensch par excellence! Was mußte da aus dem fünften akte, den ausgelassen-lieblichen elfen- und feenszenen werden! Kein märchen vom gespenstischen jäger Herne wird uns erzählt. Kein Falstaff im hörnerschmuck! Für ihn Pokladow in einen ganz prosaischen mantel vermummt. Kein niedliches, schalkhaftes Annchen als feenkönigin, sondern für sie als hexe verkleidet die frau Hurtig ersetzende angejahrte gelegenheitsmacherin madame Kjela, die auch hier französisch radebrecht wie im übrigen stück. (Sonst paßt das allerdings recht gut, da sie ja des radebrechenden Franzosen dr. Cajus' haushälterin ist.) Bleibt nur der gestoßene, geprügelte, geschundene Pokladow. Das ist also anstatt heller poesie trübe prosa; als kleiner lichtblick ist darin die ihren richtigen schatz erjagende Anna.

Das alles sieht ganz anders aus als bei Shakespeare und fällt stark gegen ihn ab. Und doch hatte Katharina viel von ihm gelernt: die auftretenden personen sind wirkliche, leibhaftige menschen, sie alle haben fleisch und blut; da ist nichts geschraubtes und gestelztes vom pseudoklassischen drama.

Demselben jahr 1786 gehören Katharinas historische stücke *Aus dem leben Ruriks* und *Der regierungsanfang Olegs* an. Der vollständige titel lautet: »Historisches drama: Aus dem

Digitized by Google

leben Ruriks. Eine nachahmung Shakespeares. Ohne innehaltung der gewöhnlichen theaterregeln« und »Der regierungsanfang Olegs. Eine nachahmung Shakespeares. Ohne innehaltung der gewöhnlichen theaterregeln.«

Die »nachahmung«, von der Katharina schreibt, betrifft Shakespeares *König Johann*. Wie *König Johann* weiter nichts gibt als eine historische darstellung der anfänge englischer königsgeschichte nach besitzergreifung des landes durch den Normannenherzog und der sich nun zwischen England und Frankreich entwickelnden wirren und kämpfe, so bringt Katharinas *Rurik* die geschehnisse und kriegerischen taten, die sich in den russischen landen nach übernahme der herrschaft durch den normannischen Warägerfürsten Rurik ergeben. Shakespeare hält das drama durch einen tragischen konflikt zusammen, der in der person des jungen prinzen Arthur, des durch Johann um seinen thron gebrachten brudersohns, ruht. Einen ähnlichen konflikt legt Katharina hinein. Wadim erhebt anspruch auf den thron, den der sterbende urahn Gostomysl den söhnen seiner älteren tochter — das sind Rurik und seine brüder — hinterläßt; er selber ist zwar der sohn einer jüngeren tochter, aber er ist, während die andern fürstensöhne im fernen nordland lebten, also fremde sind, der eingeborene, ein Slawe unter Slawen, und beansprucht deshalb ein vorrecht vor jenen. Wie Arthur, so scheitert auch Wadim.

*Oleg* ist die fortsetzung von *Rurik*. Oleg ist der minderjährige sohn Ruriks, für den sein oheim Igor die herrschaft führt. Dessen siegeszüge, auch die einnahme von Konstantinopel — also schon damals! — werden geschildert; das hereinbrechen des Christentums wird angedeutet.

Katharina hebt ausdrücklich hervor, daß sie die »regeln« nicht innegehalten hat. So spielt denn *Rurik* in Nowgorod, in Finnland, am Ladogasee. Sie tritt also damit offen gegen den pseudoklassizismus auf. Was jedoch noch wichtiger ist, das studium Shakespeares hatte sie auf die historische vergangenheit gebracht; sie sah durch ihn, wieviel ein volk aus seiner geschichte lernen kann, welcher wert im nationalen denken und empfinden steckt. Shakespeare verdankt demnach die russische bühne die vaterländischen Ruriks, die vaterländischen Olegs und Igors.

Von diesem gesichtspunkt aus ist es zu verstehen, daß sie

Digitized by Google

mit der geschichte selbst etwas sehr frei umsprang, daß ihre herrscher von weisheit, edelsinn, uneigennützigkeit geradezu triefen; sie selber ist Ruriks gemahlin Edwinda und strahlt als solche in sehr lichtem gewande.

Daß auch diese stücke sich mit einem Shakespeareschen vor allem nicht in poetischer hinsicht vergleichen lassen, ist selbstverständlich; in richtiger selbsterkenntnis wählte sie schon als äußere form die prosa.

In betracht kommt auch Katharinas schwächstes stück, der erst 1901 durch den verdienten literarhistoriker Pypin entdeckte *Verschwender*. Er stellt eine überarbeitung von Shakespeares *Timon von Athen* dar. Schon der titel zeigt, daß sie ihn von der bestimmten historischen persönlichkeit ganz und gar loslöste; es ist irgendein verschwender, und zwar ein russischer. Einen fremden konnte sie nicht gebrauchen; aus dem hätte ihr publikum keine lehre gezogen. Nur wenn ein russischer verschwender auf russischem boden, in russischen verhältnissen vor den augen des zuschauers stand, begriff er, daß das ihn anging, und darauf kam es ja gerade Katharina an. Dazu war ihr jeder stoff willkommen; so hat sie beispielsweise auch Sheridans »Lästerschule« übersetzt.

Dem publikum gefielen übrigens Katharinas stücke sehr; noch mehr als die genannten ihre satirisch-geißelnden gegen die freimaurerei gerichteten dramen; einem theaterunternehmer in Moskau brachten drei vorstellungen 10000 rubel. Ihr *Betrüger* ging sogar über Rußlands grenzen hinaus; er wurde ins Deutsche rückübersetzt und bei uns in Hamburg mit großem erfolg gegeben.

Es muß, wenn auch kurz, eines mannes erwähnung geschehen, der, ein geborener Deutscher wie Katharina, der größte russische satiriker seiner zeit war, Vonwisin (von Wisin). Er gehörte zu Katharinas literarischen beratern und helfern. Die russische literaturgeschichte nennt ihn gern den vater der russischen komödie. Seine schärfsten pfeile schoß er mit hilfe seiner lustspiele gegen verrottete alte ideen und zustände ab und war, wie seine gebieterin, ein verfechter der neuzeit mit ihrer aufklärung. Sein satirisches lustspiel *Der brigadier* (1766), in dem er die unwissenheit und sittenroheit seiner zeit geißelte, war noch nach dem muster der Franzosen geschrieben. Aber in seiner zweiten, mit ebenso großem beifall aufgenommenen

Digitized by Google

komödie *Der junker* (1782), in der er sich in sehr bitterer weise gegen die erziehungsart der russischen landedelleute wendet, machte er sich vollkommen von dem engen rahmen des pseudoklassischen dramas frei; es war ohne die »regeln« gebaut.

## 6. Rückwärtige bewegung von Shakespeares einfluſs.

Das fazit der folgenden jahre ist in aller kürze: Shakespeare bürgert sich nicht ein. Nicht etwa weil in Rußland die dramatische poesie oder das interesse am theater versiegte. Ganz im gegenteil: das theaterbedürfnis steigerte sich fortgesetzt. Man huldigte nur andern göttern. Und das tat nicht bloß das große publikum, sondern vorangingen auf dem literaturgebiete leitende, selber bedeutende dichter. Vor allen Shukowskij, der noch heute gern gelesene romantiker, der genaue kenner Lessings, der übersetzer Schillers, Bürgers, Herders, Uhlands, Hebels, der verehrer von Schlegel, Tieck, Novalis. Er wendet sich besonders scharf gegen *Hamlet*, den er »ungeheuerlich« findet, dann auch gegen den ganzen Shakespeare; da greift er sich seine witze heraus, die ihm geradezu roh und den geschmack beleidigend sind. Ein bei einem romantiker auffallendes urteil! Zu erklären ist es nur durch Shukowskijs äußerst zarte und sensible natur, die sich bei einem andern Engländer wohler fühlte; er liebte Grays *Elegie auf einem dorfkirchhof*, die er auch meisterhaft übersetzte (1802). Stellung gegen Shakespeare nimmt auch Rußlands unerreichter fabeldichter Krylow, der sich selbst gleichfalls auf dem gebiete der dramatik versuchte, allerdings mit geringem erfolg. Sogar noch später, in den dreißiger jahren des 19. jahrhunderts, bringt der als kritiker sehr angesehene Katenin in Delwigs »Literaturzeitung« einen aufsatz, in dem er jede bedeutung Shakespeares leugnet und den von August Schlegel in seinen »Vorlesungen über dramatische poesie« vertretenen standpunkt äußerst scharf bekämpft. Katenin tritt damit keineswegs für den pseudoklassizismus der Franzosen ein. Den verwirft er auch; er will den wirklichen, echten klassizismus.

Wie sah es denn nun auf der bühne aus? Vorhanden war noch immer das pseudoklassische drama mit seinen hohen stoffen. Neben ihm nahm jedoch schon breiten raum ein das

Digitized by Google

»bürgerliche drama«. Auch dies war kein russisches eigengewächs. Man übersetzte aus dem Englischen, dem Deutschen, dem Französischen. George Lillo, noch mehr Diderot und Beaumarchais waren sehr beliebt; Lessings *Sara Sampson* und *Minna von Barnhelm* wurden gern gesehen. Und das »bürgerliche drama« wuchs sich dann aus in die »sentimentale komödie«, und da wurde am meisten gespielt Kotzebue.

So scheint es, als wäre Shakespeare ganz und gar verschwunden. Vereinzelte stimmen treten aber doch für ihn ein. Es bringt die um die einführung fremder guter literatur in Rußland sehr verdiente zeitschrift »Angenehmer und nützlicher zeitvertreib« neben übersetzungen aus dem Französischen und aus den werken von Lessing, Goethe, Wieland, Gellert, Kleist, Kotzebue auch Shakespeare, und wahrhaft erfrischend wirken die worte, die Iwan Matwejewitsch Murawjew-Apostol seinen landsleuten zuruft: »Die bevorzugung der französischen klassiker durch die Russen beruht nur auf ihrer unwissenheit; sie kennen eben nicht Dante, nicht Shakespeare, nicht Schiller . . . Lies Dante auf italienisch, Cervantes auf spanisch, Shakespeare auf englisch, Schiller auf deutsch — dann hast du ein gewisses recht, über sie ein urteil zu fällen.«

Ein lichtblick ist es auch, wenn die strikte wissenschaft sich mit ihm zu beschäftigen anfängt. In den ersten jahren des 19. jahrhunderts las professor Kroneberg an der universität Charkow über »die wichtigsten erscheinungen der europäischen literatur«. Darin behandelte er Shakespeare.

An wirklichen produkten dieser ganzen zeit liegen nur eine einzige übersetzung und zwei überarbeitungen Shakespeares vor, und auch die sind unshakespearisch.

1808 wurde *Othello* von Iwan Wiljaminow übersetzt. Aber nach der bearbeitung von Ducis, also vom echten Shakespeare weit entfernt. — Ebensowenig haben mit ihm die beiden überarbeitungen gemein:

1808 bearbeitete Gneditsch, ein lyriker von ruf und bekannt als übersetzer von Schillers *Verschwörung des Fiesco*, auch der *Iliade* und von Voltaires *Tankred*, den *Lear*. Auch er legt Ducis zugrunde und ist anhänger des pseudoklassizismus, beachtet also die einheiten des orts und der zeit. Er verändert auch sonst vieles; es fehlt eine ganze reihe von personen, der französische könig,

Digitized by Google

der burgundische herzog, womit die werbungsszenen um Cordelia fallen; Cordelia selbst fehlt auch, ebenso Edmund. Er will also offenbar vereinfachen. [Wenn Samotin in seinem großen werk »Die romantik der zwanziger jahre des 19. jahrhunderts in der russischen literatur, Petersburg-Moskau 1911« anstatt des *Lear Romeo und Julia* anführt, so ist das ein irrtum.]

1811 gab Wiskowatow den *Hamlet*, eine »Nachahmung Shakespeares in versen«, heraus. Eigentlich blieb nur das sujet übrig; sonst ist alles verändert, zb. ist Hamlet regierender könig.

Wenn man das hier mit den bestrebungen um Shakespeare in Deutschland vergleicht, wenn man bedenkt, daß dort schon mehrere übersetzungen des ganzen Shakespeare existierten, so ist dies allerdings ein wenig erfreuliches resultat.

## 7. Sieg Shakespeares.

Puschkin. — (Lermontow. — Gribojedow.)

Eine änderung führt Rußlands größter dichter Puschkin herbei. Puschkin war vor allem lyriker und epiker. Seine erziehung war rein französisch gewesen, wie denn auch seine ersten dichterischen versuche französische verse sind. Das entfernte ihn also eigentlich von Shakespeare. Sein lieblingsdichter in seinen jünglingsjahren war Byron. Das brachte ihn auch Shakespeare nicht näher. Aber Puschkin wurde nach und nach von einem einzigen gedanken beherrscht, dem nationalen gedanken, dem nationalen gefühl, und da waren Byron und die Franzosen vergessen: er fand sich mit Shakespeare zusammen. Nationalgefühl wollte er auch im volk erwecken, und so stieg er wie Shakespeare, wie ja auch Katharina, in die vergangenheit hinab. Mit dem historischen drama wollte er das volk erziehen. Wenn als sein einziges größeres werk in diesem sinne *Boris Godunow* vorliegt, so müssen wir daran denken, daß die duellkugel vorzeitig seinem leben ein ende machte.

*Boris Godunow* ist neben seinem epos *Eugen Onjegin* das beste werk Puschkins, vor allem sein eigenes lieblingswerk (1825). Seine »Komödie (heißt wieder: drama) von der wahren not des Moskauer reiches, vom zaren Boris und von Grischka Otrepjew. Sie schrieb Gottes knecht Alexander Sergejewitsch Puschkin im jahre 7333 (1825) in der stadt Woronitsch« —

Digitized by Google

schon der lange titel erinnert an Shakespeare — behandelt die beseitigung des jungen königssohnes Dmitrij (1598) durch seinen oheim, den minister Boris Godunow, der, ein starker und tüchtiger mann, sich an dessen stelle setzt. Trotz seiner vorzüglichen regierung kann er aber die großen im reiche nicht für sich gewinnen, und das volk ist auch wegen wiederholter mißernten und hungersnöte unzufrieden. Diese gärung benutzt der mit Dmitrij gleichaltrige mönch Grischka Otrepjew und gibt sich für den verschwundenen königssohn aus. Er rückt gegen Boris vor und besiegt ihn. Boris stirbt, der falsche Dmitrij hält seinen einzug in Moskau. Später fällt aber auch er. Der stoff ähnelt also Schillers *Demetrius*.

Da Puschkins vorgänger sich auf pseudoklassischen boden gestellt hatten, mußte er den kampf gegen sie wieder eröffnen. So kämpft er gegen die »regeln«. »Formeln und regeln? Sollten sie ein literarisches gewissen beunruhigen? . . . Der verfasser muß herr des gegenstandes sein, den er behandelt.« Demgemäß spielt die erste szene im *Boris Godunow* 1598; ein paar szenen weiter sind wir im jahre 1603 und wiederum ein paar szenen weiter im jahre 1604. Und der boden des dramas ist bald der Kreml in Moskau, bald die mönchszelle im »Wunderkloster«, bald ein wirtshaus an der litauischen grenze, bald die stadt Krakau. Puschkin will geradezu die regellosigkeit; der fortwährende, man kann sagen übertriebene szenenwechsel erschwert die aufführung genau wie Goethes »Götz«, der ja auch aus der opposition gegen die fesseln des französischen dramas heraus geboren wurde. Und wie dieser hat Puschkin keine einteilung der akte in szenen. Der vers ist gleichfalls der Shakespearesche.

Puschkin geht aber noch einen bedeutenden schritt weiter. Er wendet sich nicht allein gegen Corneille und Racine, er verwirft auch Molière gegenüber Shakespeare. »Die von Shakespeare geschaffenen personen sind nicht gleich denen Molières, typen mit dieser oder jener leidenschaft, mit diesem oder jenem fehler, sondern sie sind lebende wesen voll mannigfaltiger leidenschaften, voll mannigfaltiger fehler, und die umstände enthüllen vor dem zuschauer ihre verschiedenen und mannigfaltigen charaktere. Bei Molière ist der geizige geizig, und das ist alles. Bei Shakespeare ist Shylock geizig, gerieben, rachsüchtig, beißend in seinem spott. Bei Molière läuft der heuchler

Digitized by Google

heuchlerisch hinter seines wohltäters frau her, übernimmt heuchlerisch die vormundschaft über ein vermögen, ja, er bittet heuchlerisch um ein glas wasser. Bei Shakespeare fällt der heuchler ein urteil mit übertriebener strenge, aber gesetzmäßig; er rechtfertigt seine strenge mit den tiefen gründen eines staatsmannes.« So ist *Boris Gódunow* gearbeitet.

Boris ist eine reiche natur, mit festem willen, mit großen herrschergaben, aber kein held wie bei Corneille, kein halbgott wie bei Racine, sondern ein mensch, ein wirklicher, leibhaftiger mensch mit menschlichen vorzügen und mit menschlichen schwächen. Und wie Boris, so sein nebenbuhler, der Pseudodemetrius, und so alle übrigen personen.

Nicht allein gesamtaufbau und charaktere sind in Shakespeareschem geiste, viele einzelheiten erinnern direkt an dieses oder jenes bestimmte Shakespearesche stück. Boris gibt beispielsweise in seinem »Todesgespräch« fast dieselben ermahnungen, die Heinrich IV. an seinen sohn richtet. Die beiden unwissenden, komisch wirkenden polizisten, die sich vom Pseudodemetrius täuschen lassen, sind der abklatsch der »einfältigen gerichtsdiener Holzapfel und Schleewein« in *Viel lärm um nichts*. Ganz neu im russischen drama waren die gleichfalls Shakespeare nachgeahmten volksszenen, wie sie sich hier vor dem schloß, dort auf dem Roten platz, dort im wirtshaus abspielen. Anklänge finden sich ferner noch an *König Johann*, an *Heinrich V.*, an *Richard III*, an *Antonius und Cleopatra* — auch an Goethes *Götz*.

Nicht nur *Boris Godunow* zeigt Puschkins beschäftigung mit Shakespeare, er blieb ihm auch später, während seines ganzen lebens treu. So haben wir noch wenige jahre vor seinem tode (aus dem jahre 1834) ein episches gedicht, *Angelo*, das eine freie wiedergabe von *Maſs für maſs* ist. Shakespeares gedicht »Lucrezia« erzeugte Puschkins satirisches epos *Graf Nulin*. Er selber schrieb dazu: »Ende 1825 — also im selben jahr, wo *Boris Godunow* entstand — auf dem lande las ich *Lucrecia*, ein ziemlich schwaches gedicht Shakespeares, und dachte: Wenn Lucrezia der gedanke käme, Tarquinius eine backpfeife zu geben? Der gedanke, diese geschichte und Shakespeare zu parodieren, bot sich mir; ich konnte der versuchung nicht widerstehen, und um 2 uhr morgens schrieb ich diese erzählung.« Es ist also, wie er selber sagt, eine parodie.

Digitized by Google

Auch sonst finden sich in seinen hinterlassenen papieren entwürfe zu den charakteren Shylocks, Romeos, Falstaffs, Angelos, und bei seinem versuch, in die russische poesie die dichtungsart des sonetts einzuführen, studierte er neben Petrarca und Dante Shakespeare.

Der über Rußlands grenzen hinaus bekannte, unserer zeit angehörige literarhistoriker A. Wesselowskij hat recht, *wenn* er eigentlich überall bei Puschkin die einwirkung Shakespeares sieht, selbst bei gedichten und dramen, die fernab zu liegen scheinen; er meint, daß »der zyklus der großen tragödien der leidenschaft Othello, Lear, Romeo, Macbeth, Shylock ihm auch den weg zur dramatisierung des "Geizigen ritters", des "Steinernen gastes", seines "Mozart und Salieri" bahnte.«

Puschkins jünger und Rußlands zweitgrößter dichter war Lermontow. Wie sein vorbild stand er zunächst unter dem einfluß Byrons. Trägt schon jeder Russe vom weltschmerz Byrons viel in sich, so tritt bei Lermontow diese gleichstimmung der seele noch in verstärktem maße hervor. Es wäre aber sonderbar, wenn dieser große dichter für den andern großen kein verständnis gehabt hätte. Von reichen früchten kann man allerdings bei ihm nicht reden; im alter von 27 jahren raffte auch ihn die duellkugel dahin. In seinem drama *Die maskerade* liegt eine direkte nachahmung von Shakespeares *Othello* vor, und sein gedicht »Die drei hexen« ist eine wiedergabe aus *Macbeth.*

Ein dritter dichter muß erwähnt werden, der, allerdings weniger groß als diese beiden, doch zu seiner zeit einen sehr bedeutenden ruf genoß, Gribojedow. Sein satirisches, die gesellschaftlichen zustände Rußlands geißelndes schauspiel »Verstand schafft leiden« wird noch heute viel gegeben. Ungefähr um dieselbe zeit, wo Puschkin mit seinem *Boris Godunow* so energisch für Shakespeare eintrat, dachte er, der mächtige mann — er war unter Nikolaus I. minister in Persien —, daran, Shakespeare dem ständigen repertoire der russischen bühne einzufügen. Besondere vorliebe hatte er für *Romeo und Julia.* Sein hinterlassenes drama *Die grusinische nacht* zeigt deutlich den einfluß Shakespeares; in einem andern, gleichfalls im Kaukasus spielenden werk versetzt er in diese umgebung die hexenszene aus *Macbeth.* Uns Deutschen steht Gribojedow durch eine vorzügliche Faustübersetzung nahe. Er starb übrigens

Digitized by Google

ähnlich wie die beiden eben genannten; er wurde ermordet — der unnatürliche tod spielte in Rußland in jenen jahren eine große rolle.

## 8. Shakespeareübersetzungen aus der zeit nach Puschkin.

Durch die machtvolle stellung, die Puschkin im gesamten russischen dichterreich einnahm, war der pseudoklassizismus endgültig eingesargt, das feld für Shakespeare gewonnen. Nicht allein die drei einheiten sind für immer überwunden, aus den schemen der Franzosen sind auch reale menschen geworden — bald allzu reale, möchte man sagen. Von einer einwirkung Shakespeares zu reden, ist also nicht mehr nötig, sprechen wir ja heute in Deutschland auch nicht mehr davon, nachdem sie durch Lessing und Goethe allgemeingut geworden. Es erübrigt daher nur noch, das eindringen und das studium seiner werke zu verfolgen.

Das geht auch jetzt noch langsam. Nur der pseudoklassizismus war überwunden. Aber beim großen gebildeten publikum behielt seinen wert noch immer Byron, ein natürlicher vorgang, da eigentlich, wie gesagt, jeder Russe eine Byronnatur ist. Dann die Deutschen. So bekannt wie Goethe und Schiller ist Shakespeare überhaupt nicht geworden. Und neben Goethe und Schiller wurden Lessing, Bürger, Heine, Lenau, Uhland, Herwegh kultiviert. Der klassizismus im gegensatz zum pseudoklassizismus lebte sogar wieder auf; eine reihe von dichtern übersetzte Horaz, Ovid. Es kommen noch andere, sehr gewichtige umstände hinzu. Die regierung stand Shakespeares werken, besonders seinen königsdramen, feindlich gegenüber; im ganzen Shakespeare lag für sie etwas revolutionäres. Wie oft klagt Bjelinskij, der große kritiker der dreißiger und vierziger jahre, über das eingreifen der zensur! »Wenn nur die zensur es zuläßt, wird *Richard II.* unbedingt gedruckt werden,« heißt es in einem brief an Botkin aus dem jahre 1840. Unter Alexander I. und Nikolaus I. waren ja auch stücke wie *Egmont*, *Tell* verboten, ebenso die dramen Puschkins. Und noch eines. Wir Deutschen fühlen so manches mal bei Schlegel-Tiecks übersetzungen, die trotz aller mäkeleien doch immer die besten sind, weil wirkliche dichter daran gearbeitet haben, daß dieser und jener ausdruck, besonders bei den wortwitzen, nicht stimmt. Wieviel schwieriger mußte das für das

Digitized by Google

Russische sein, wo so gar keine gemeinschaft zwischen beiden sprachen ist! Diese ohnmacht fühlte natürlich jeder gewissenhafte übersetzer, und die schreckte ihn zurück. Außerdem liegt das Englische dem Russen überhaupt nicht, und so waren denn die übersetzungen, die wir bereits kennen, erst aus dem Französischen übernommen. An den nun folgenden, im jahre

1828 erschienenen übersetzungen von *Hamlet* und von *Macbeth* durch Wrontschenko wird ausdrücklich hervorgehoben, daß Wrontschenko der erste war, der aus dem original übertrug. — Demselben jahr

1828 gehören auch die übersetzungen von *Lear* und dem *Kaufmann von Venedig* durch Jakimow an.

1837 bearbeitete N. Polevoj, der selbst eine reihe oft aufgeführter dramen verfaßt hat, den *Hamlet* für die Moskauer bühne, eine bearbeitung, die sich auf dem russischen theater ein halbes jahrhundert gehalten hat. Wenn von dieser übersetzung der schon erwähnte kritiker Bjelinskij so entzückt schreibt: »Bis dahin blieb immer die frage offen, wie muß man Shakespeare übersetzen? — jetzt ist sie durch Polevoj gelöst,« so ist das nach der auseinandersetzung oben etwas zu weit gegangen.

1838 übersetzte Katkow, der spätere führer der Russophilen und gründer der sehr bedeutenden monatsschrift »Rußkij Westnik«, *Romeo und Julia*. In den vierziger jahren und später wurde ausschließlich diese übersetzung auf den Moskauer und Petersburger bühnen benutzt.

In den vierziger und fünfziger jahren tritt Shakespeare wieder in den hintergrund, eine folge der obenerwähnten, immer stärker werdenden reaktionären strömung. Erst die sechziger jahre, die jahre der freiheitlicheren regierung Alexanders II., die ja mit dem großen werk der aufhebung der leibeigenschaft einsetzten, geben auch der literatur freiere bahnen. Ein regeres leben beginnt für Shakespeare. Es treten jetzt die gesamtausgaben in die erscheinung.

Die erste gesamtausgabe ist »Shakespeares dramatische werke«, übersetzt von N. Kettscher. 1862—1873 in 7 bänden, und 1873—1879 noch durch 2 bände vervollständigt. Die meisten stücke sind in prosa wiedergegeben.

Die zweite Gesamtausgabe ist »Vollständige ausgabe der dramatischen werke Shakespeares«, herausgegeben von

Digitized by Google

N. A. Nekrassow und N. W. Gerbel. 1865—1867; 2. auflage 1876—1878; 3. Auflage 1880. In 4 bänden.

An dieser ausgabe waren elf übersetzer beteiligt; neben den herausgebern noch Drushinin, Weinberg, Ssokolowskij, Kroneberg usw. Sie gaben zu jedem stück eine wertvolle wissenschaftliche einleitung, und der erste band enthält eine vorrede über die literatur in England vor Shakespeare von W. P. Botkin.

Die übersetzer haben alle mehr oder minder berühmte namen. Nekrassow war ein lyriker von hinreißender tiefe der empfindung, außerdem leiter bedeutender belletristischer zeitschriften. — Gerbel verdanken wir gute Schiller-, Goethe-, Byron-ausgaben. — Drushinin, als lyriker nicht unbedeutend, war der hervorragendste vertreter journalistischer kritik nach Bjelinskijs tod. — Kroneberg war dichter und berühmter gelehrter. — Ssokolowskij, der sich hier beteiligte, gab dann selbständig

die dritte große gesamtausgabe heraus: »Shakespeare, übersetzt und mit erläuterungen versehen« von Ssokolowskij 1894—1895—1898. Die ausgabe ist ein zeugnis hingebender liebe an den dichter. — Weinberg beteiligte sich noch an einer zweiten ausgabe,

der vierten gesamtausgabe: »Shakespeares sämtliche werke«, übersetzt von Kanschin mit biographischen skizzen von Storoshenko und bemerkungen von Weinberg. 1894.

Heute ist heimisch in Rußland

die fünfte gesamtausgabe: »Shakespeare«, herausgegeben von Wengerow. Verlag Brockhaus-Jefron. Band 1 und 2: 1902; band 3 und 4: 1903. Reich illustriert. — Meist sind es ältere übersetzungen aus der Gerbelschen ausgabe. Alte wie neue sind das beste vom besten. Überall sind gute einleitungen, teilweise auch aus der Gerbelschen ausgabe. Hervorzuheben sind die zum »Hamlet« vom literaturprofessor Rosanow, zum »Coriolan« vom jetzt verstorbenen juristen Spassowitsch.

Erwähnenswert ist auch, daß Shakespeare in die schule längst eingedrungen ist. N. Polevoj brachte in der bibliothek der schulklassiker: Shakespeare für schüler. 1876.

Man wandte natürlich, wie wir es in Deutschland auch



Digitized by Google

getan haben, den dramen Shakespeares größere beachtung zu als seinen anderen werken. So erschienen die »Sonette« erst 1880, übersetzt von Gerbel (s. o.).

Neben diesen gesamtausgaben laufen sehr viele einzelausgaben, von denen manche zwei, drei, vier auflagen erlebt haben. Ihre herausgeber sind zum teil sehr bekannte namen wie Grigorjew, der hervorragendste kritiker der fünfziger und sechziger jahre, der auch Byron und Molière übertrug, ferner der durch seine romane, bauerngeschichten und bauerndramen bekannte Pissemskij, dann der Beranger Rußlands Mey, der geschichtsforscher Kostomarow, auch K. R. (pseudonym für den großfürsten Konstantin Konstantinowitsch; R = Romanow), ein literarisch bedeutender mann, nicht etwa weil er präsident der Akademie der wissenschaften war, sondern weil er Schiller gut übersetzt hat; sein eigenes drama »Der könig von Juda« ist gleichfalls lesenswert.

Von den tragödien sind bei weitem am meisten *Hamlet* und *Romeo und Julia* übersetzt, dann *Macbeth* und *Lear*, von den komödien *Der kaufmann von Venedig* und *Die lustigen weiber von Windsor*.

Nebenbei sei bemerkt, daß einzelne werke auch in andere slawische sprachen und dialekte übertragen sind. Außer vielen übersetzungen ins Polnische finden wir solche ins Serbische, Walachische, Slowakische, (Lettische, Finnische), ins Weißrussische, auch ins Russisch-Armenische. Bevorzugt sind hier *Macbeth* und *Julius Cäsar*.

In der Shakespearekritik, der Shakespeareforschung, der Shakespearephilologie ist es gleichfalls äußerst rührig. Mehrere namen großer kritiker sind schon erwähnt worden; neben Bjelinskij, Drushinin müssen genannt werden Bestushew-Marlinskij, Herzen, Polevoj, Ssaltykow, Schewyrjew. Sie alle sehen voll bewunderung und anbetung zu dem dreigestirn am dichterhimmel »Homer, Shakespeare, Goethe« auf, und sind von dank erfüllt gegen die, welche den schon verlorenen Shakespeare wieder entdeckten. »Dank den Deutschen«, sagt Bjelinskij, »lernte ganz Europa Shakespeare kennen, den ein Voltaire mit dem beinamen eines trunkenen wilden zu brandmarken wagte«, und er, der auch begeisterter Schillerverehrer ist, fährt fort: »Schiller schenkte uns die geheimnisse des himmels, er zeigte uns das schöne im leben . . . aber

Digitized by Google

Shakespeare, der göttliche, große, unerreichbare, erfaßte die hölle und die erde und den himmel.«

Unter den philologisch-philosophischen arbeiten verdienen beachtung die aufsätze, die Storoshenko († 1906) über Shakespeare in den zeitschriften Rußkaja Mysl, Westnik Ewropy hat erscheinen lassen, zb. »Psychologie der liebe und der eifersucht bei Shakespeare« (1899). Ebenso sind aufsätze lesenswert wie Ssalnikow »Shakespeares gedankenwelt« (1889), Zelinskij »Über den kaufmann von Venedig« in Rußkaja Mysl 1911 usw. Auch viele abhandlungen und bücher über Shakespeare sind aus dem Englischen und dem Deutschen ins Russische übersetzt worden, zb. Dowden, Shakespeare, his mind and art 1880 von L. D. Tschernowa. — Gervinus' Shakespeare von Timofejew. 1866. Petersburg. — Genees Shakespeare von Wesselowskij. 1877. Moskau. — Engels Shakespeare von Tschernigovez. 1899. Petersburg. — ten Brinks vorlesungen von Weinberg. 1898. Petersburg.

Die russische forschung hat sich auch auf Shakespeares zeitgenossen und vorgänger erstreckt: Die vorgänger Shakespeares zur zeit der Elisabet (gemeint sind Lilly und Marlowe) von Storoshenko. 1872. Petersburg. — Ein zeitgenosse Shakespeares (d. i. Thomas Heywood) von Rosanow. 1902. Moskau. — Marlowes *Faust* ist ins Russische übertragen.

So entwickelte sich denn auf diesem gebiete ein recht reges und erfreuliches leben, das zu weiteren guten hoffnungen berechtigt. In dieses ist nun plötzlich wie ein donnerschlag Tolstojs schrift *Von Shakespeare und vom drama* (Moskau, 1907) hineingefallen. Tolstoj ist ein einzelner gegenüber jenen vielen, und doch kann er geltung trotz jener mehrzahl beanspruchen. Wenn auch ihre namen alle einen guten klang haben, Tolstojs name wiegt mehr; er besitzt europäischen ruf, während sie nur innerhalb der russischen grenzpfähle bekannt sind. Sie sind kritiker, Tolstoj ist aber kritiker und zugleich dichter, und zwar ein hervorragender. Ihre wage sinkt also noch mehr. Da ist es ein glück, daß es noch einen andern dichter und kritiker von ebensolcher bedeutung und ebensolchem europäischen ruf mit entgegengesetzten anschauungen gibt, der die wage wieder hinaufschnellen läßt, Iwan Turgenjew.



Digitized by Google

## 9. Turgenjew und Tolstoj.

Beide sind vielleicht Rußlands beste romanschriftsteller. Durch diese ihre romane sind ja dem übrigen Europa überhaupt erst Rußland und seine eigenart erschlossen worden. Beide legen in ihren romanen weniger gewicht auf die epische erzählung als auf das schaffen und zergliedern psychologischer vorgänge im einzelnen menschen ebenso wie auf das betrachten und erfassen der gedanken- und gefühlswelt ganzer gesellschaftsschichten. Beide bieten daher meisterhafte zeiten- und sittengemälde. Beide sind auch als dramatiker geschätzt, in Rußland wohl mehr als im ausland. So viel gemeinsames, so viel gegensätzliches! Das letztere läßt sich kurz in den worten zusammenfassen: Tolstoj ist der Stockrusse, Turgenjew der Westling, um den schon auf Peter den Großen gemünzten ausdruck anzuwenden. Daraus ist alles, auch ihr verhalten, ihre auffassung über Shakespeare zu erklären.

Wie Tolstoj hat sich auch Turgenjew sozusagen wissenschaftlich mit seinen lesern über Shakespeare auseinandergesetzt. Er tut dies in dem 1860 gehaltenen, damals sehr viel besprochenen vortrag »Hamlet und Don Quichote« und kommt da zwar zu dem resultat, daß unter diesen beiden gegenpolen Don Quichote höher zu stellen sei als Hamlet, weil »beide den kampf für eine idee führen, Don Quichote aber, wenn er auch unvernünftiger ist, doch dabei sich selbst verleugnet«. Aber trotz dieser bevorzugung des Cervantes spricht doch die hohe achtung, die bewunderung des genies Shakespeares aus jeder zeile.

Turgenjew wurde durch einzelne Shakespearestoffe so angezogen, daß sie in mehreren seiner erzählungen wiederkehren. So in seinem »Hamlet aus dem Schtschigrowschen kreise«. Der grundgedanke der Shakespearetragödie durchläuft die ganze erzählung. Dieser »Hamlet« hat, wie Turgenjew selbst und wie viele seiner helden, auf deutschen universitäten studiert und will die dort gewonnene bildung, den westeuropäischen gedanken auf seinem gute in Rußland in die tat umsetzen. Da scheitert er aber, und zwar nicht allein an der stumpfheit der masse, sondern auch an der eigenen schwäche, der eigenen energielosigkeit, die kein hindernis wegzuräumen imstande ist. Um sein gut, sein vermögen gebracht, geht Hamlet nach Moskau; dort glaubt er mehr verständnis und größere aufnahme-

Digitized by Google

fähigkeit für seine reformatorischen ideen zu finden. Dasselbe resultat: dieselbe gleichgültigkeit im volke, und bei ihm nach den ersten mißerfolgen dieselbe mutlosigkeit! Worte, wörte liebt er wie Hamlet, aber zu einer tat, zu einem wirklichen handeln kann er sich nicht aufraffen, er ebensowenig wie das volk. Was bleibt da übrig? Er zieht sich nach Schtschigrow zurück, um — was er als das oberste aller entzücken, als höchstes daseinsideal schätzt — sich faul im bett zu recken.

Dieselbe Hamletfigur bietet die im gleichen jahr 1847 erschienene erzählung *Karatajew*. Der gutsbesitzer Karatajew hat, als er die von ihm entführte leibeigene eines andern gutes doch nicht behalten darf, den halt verloren; er versucht gar nicht einen kampf mit der feindlichen umgebung, er — trinkt.

Mit solchen Hamletfiguren steht Turgenjew nicht allein in der russischen literatur; im gegenteil, sie kehren überall wieder, auch bei den neueren und neusten, bei Dostojewskij, bei Tschechow, bei Arzybaschew — ein sehr natürlicher vorgang: der charakter des ganzen russischen volkes hat etwas verschwommenes, planloses, energieloses in sich; Turgenjew selber war ein anderer Hamlet.

Eine novelle Turgenjews heißt *König Lear*, aus dem jahre 1870. Der gutsbesitzer Charlow erntet bei derselben veranlassung denselben dank durch seine töchter wie Shakespeares *Lear*. Darüber wird er wahnsinnig, steigt auf das dach seines bauernhauses, reißt bretter, latten, balken auseinander und begräbt alles unter den trümmern — demnach ein Lear auf dem dorfe!

Also hier Shakespearebegeisterung und Shakespearenacharbeitung! Und nun Tolstoj. Für ihn ist Shakespeare roh, unsittlich, alles edelsinns bar, er schmeichelt dem starken, verachtet den kleinen, verleumdet das volk. Das sind so die hauptgedanken, die die erwähnte schrift *Von Shakespeare und vom drama* durchziehen. Darob nun, besonders bei uns in Deutschland, empörung und entrüstung, die doch mindestens überflüssig, wenn nicht gar beschämend für uns sind. Sie resultieren einzig und allein aus der in den letzten dezennien so sehr kultivierten auslandsanbeterei, die jeden schmarren, nur weil er von auswärts kam, in den himmel hob. Tolstojs verdienste und große vorzüge sollen nicht und können nicht weggeleugnet werden; er ist ein vorzüglicher romanschriftsteller

Digitized by Google

ein wirksamer dramatiker. Aber daß er nun wegen seiner philosophisch-theologischen expektorate bei uns so nach und nach zum propheten avancierte, das spricht nicht für seine propheten. Diese seine aufgewärmte mystik war doch seit jahrhunderten begraben. Ebenso seine politischen anschauungen — wenn etwas den stempel des dilettantenhaften und der unzulänglichkeit trägt, so sind sie es. Ist sein ganzes leben während des letzten dezenniums, sein tun und treiben in Jasnaja Poljana nicht das eines sonderlings gewesen, viel eher als das eines weisen? Haben seine angehörigen so unrecht? Kommen uns seine ideen über Shakespeare wirklich so überraschend? Kennt man denn seine schrift »Was ist kunst?« nicht mehr? Kennt man nicht seine äußerungen über Renan, dessen *Leben Jesu* er einen häßlichen und trivialen bubenstreich nennt? Ist sein zusammenfassendes urteil über Goethe nicht für ihn selber hinreichend charakteristisch? »Was hat Goethe denn bewirkt? Daß das schöne schön ist, das wissen wir alle.«

Tolstoj ist in allem und jedem das genaue gegenteil von Turgenjew — Turgenjew sah und empfand die kultur da, wo sie in wirklichkeit war, im westen, und diese suchte er dem russischen volke zu vermitteln. Tolstoj steht allem Westeuropäismus feindlich gegenüber; er erwartet alles heil aus Rußland selber oder noch besser: allein aus sich. Was wollen wir da nun mit allen unseren betrachtungen über »senilität, greisenhafte schwäche« usw.? Nein, so ist er immer gewesen. Er war der Stockrusse und der vergötterer seiner eigenen person.

Man hat sich mit seiner broschüre übrigens nirgends befreundet, auch in Frankreich nicht. Die durch die zeitschrift Les Lettres 1907 angestellte umfrage hat von den vielen gelehrten nur zwei auf seiner seite gefunden, Jules Lemaître, den schwärmer für Corneille und Racine, der aber zugesteht, daß er Shakespeare nicht im original lesen könne, und seinen früheren sekretär Paul Acker. Er ist also allein geblieben.

## 10. Shakespeareaufführungen in der neueren zeit.

Daß es ein größeres publikum für Shakespeare gab und gibt, zeigen die besprochenen ausgaben seiner werke. Dementsprechend ist auch ein bedürfnis für die theateraufführungen vorhanden. Nur darf man nicht den maßstab deutscher ver-

Digitized by Google

hältnisse anlegen; demgegenüber ist ihre zahl gering. Sie halten sich aber auf gleicher höhe mit den aufführungen in Frankreich.

Die deutsch-russischen städte kommen da hauptsächlich in betracht. In den deutschen theatern von Riga, Mitau, Reval, Dorpat (Jurjew) gelangte seit den siebziger, achtziger jahren alljährlich eine reihe von stücken zur aufführung. Das sehr große verdienst, das interesse für Shakespeare wachgerufen und gefestigt zu haben, fällt dort, wie bei uns in Deutschland, den Meiningern zu. In ihrer glanzzeit während der achtziger jahre, auch im anfang der neunziger, war ihre gesamte schauspielertruppe zu wiederholten malen auf diesen bühnen zu gast und entfachte ungeheuren jubel und berechtigten beifall. Auch einzelne hervorragende künstler, entweder zu ihnen gehörig oder aus ihnen hervorgegangen, unternahmen erfolgreiche gastreisen dorthin, wie Barnay, Suske, die Barkany. Natürlich handelte es sich dann hauptsächlich um sogenannte paraderollen. *Hamlet, Der kaufmann von Venedig, Romeo und Julia, Richard III., Othello, Macbeth, Lear, Coriolan* wurden bevorzugt; weniger wirksame, wie *Die bezähmte widerspeustige, Viel lärm um nichts, Was ihr wollt,* wurden jedoch keineswegs ausgeschlossen. Die Meininger gingen auch zu ein paar gastspielen in die russischen städte, nach Petersburg, Moskau, Warschau, Kiew, Odessa, wo ein zahlreiches deutsches publikum vorhanden ist.

Dem stehen die russischen aufführungen nach; immerhin gibt es aber in den größeren städten — in den kleineren gehört ja auch bei uns in Deutschland Shakespeare noch zu den seltenheiten — gebildete Russen genug, die an Shakespeare gefallen finden. Es gibt auch genügend gebildete schauspieler; wir haben das zeugnis eines gewiß kritischen kenners wie Josef Lewinsky, der von seinen eindrücken in Moskau im jahre 1898 berichtet, daß dort vorzüglich gespielt wurde, und daß sich die leistungen »nur mit der truppe des großen Schröder in ihrer glanzzeit vergleichen ließen«. Die auf den russischen bühnen bevorzugten stücke sind dieselben wie die eben besprochenen lieblingsstücke der deutsch-russischen bühne. Ein ereignis — und das ist ja in gewissem sinne sehr gut — bleibt auch in den großen städten eine Shakespeareaufführung. Als zb. im Kaiserlichen Alexandratheater in Petersburg der *Kaufmann von Venedig* von 1903 bis 1909 nicht aufgeführt war, brachten

Digitized by Google

alle zeitungen lange artikel, um auf die neue aufführung gebührend hinzuweisen. Berühmte russische Shakespeareschauspieler waren Motschalow — Bjelinskij bespricht seinen Hamlet in einem 73 seiten umfassenden aufsatz —, Lenskij, Ssamailow.

Der kuriosität halber sei erwähnt, daß die russische bühne sich bei dem verhältnismäßig kleinen Shakespearerepertoire doch alle modetorheiten des Westens leistete. So berichtet Nekrassow, daß 1861 die Ristori die Lady Macbeth in italienischer sprache spielte, während die andern künstler russisch sprachen. Dieser mischmasch muß noch schöner geklungen haben als Deutsch und Italienisch in lieblicher abwechslung. Und nach Odessa und Kiew rief man den neger Iva Aldriga, um nicht etwa bloß den Othello, sondern auch den Macbeth, Lear, Shylock in englischer sprache zu spielen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Shakespeare ist — alles in allem genommen — damit nicht viel, aber doch stets vorwärtsgerückt. Auf einen erfolg auch nur ähnlich dem in Deutschland wird er wohl noch lange warten müssen. Aber wenigstens in einer beziehung hat er völlig gesiegt: Das pseudoklassische drama ist aus Rußland verschwunden.

Berlin-Lichterfelde. Ernst Friedrichs.

Digitized by Google

# BESPRECHUNGEN.

## ALLGEMEINES.

*Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.* Im auftrage des vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. 51. jahrgang. Mit 2 tafeln. Berlin, Georg Reimer, 1915. XII und 285 ss. 8°. Ladenpreis geb. M. 12,—, für mitglieder umsonst.

Trotz des krieges und alles schweren, traurigen und hindernden, das er uns auferlegt, ist das Jahrbuch nicht nur dem umfange — der letzte, fünfzigste band der friedenszeit hatte XXX und 298 seiten —, sondern auch dem inhalte nach eine würdige fortsetzung seiner vorgänger geworden, und wir müssen es den verdienten herausgebern doppelt hoch anrechnen, daß sie dies zustande gebracht. Besonderer dank gebührt, außer den übrigen fleißigen mitarbeitern, Wilhelm Creizenach, der auch in der ausarbeitung der »Bücherschau« tatkräftig eingesprungen, da Max Förster, ins kadettenhaus Potsdam einberufen, sich weniger wie sonst daran beteiligen konnte.

Der kurze Jahresbericht für 1914/15, erstattet in der generalversammlung am 23. April 1915 vom präsidenten, füllt diesmal keine zwei seiten und steht noch unter dem unmittelbaren eindruck der veränderten weltlage; statt eines festvortrages folgt, mehr dekorativ als inhaltsreich, ein kurzes »Geleitwort« von Gerhart Hauptmann über *Deutschland und Shakespeare.* Daran schließen sich s. 1—182 die »Aufsätze«; als erster: *Grillparzers verhältnis zu Shakespeare,* von Edgar Groß (s. 1—33), recht lehrreiche, den großen deutsch-österreichischen dramatiker gut charakterisierende bemerkungen über dessen ablehnende stellung zur spekulativen ästhetik und den Shakespearekommentatoren, über den einfluß Shakespeares auf G.s jugend- und meisterwerke, dabei besonders beachtenswert Macbeth—König Ottokar, über den jugendplan Grillparzers eines österreichischen historienzyklus und die gründe der

Digitized by Google

unmöglichkeit der ausführung in der verschiedenen politischen lage, sowie in Grillparzers pessimistischem, welt- und menschenscheuem temperament u. a. m.; für jede weitere beschäftigung mit der frage beachtenswert; man wäre für ausführlicheres nur dankbar, so auch, wo es sich um direkte, auch wörtliche übereinstimmungen handelt, wobei die von Grillparzer benutzte übersetzung zu erkennen wäre, u. a. m. — *Zur geschichte der ersten aufführung von Schlegels Hamletübersetzung auf dem Kgl. Nationaltheater zu Berlin. Mit unveröffentlichten briefen Ifflands und seiner frau an A. W. Schlegel* von Ella Horn (s. 34—52); behandelt die aufführung am 15. Oktober 1799, dazu reichlich viel klatsch, wenig Shakespeare. — *Shakespeare und die modernen bühnenprobleme (seit 1907)* von Paul Marx (s. 53—70). Ausgehend vom naturalismus des Deutschen theaters unter O. Brahm; einfluß Edward Gordon Craig's; Max Reinhardt, Georg Fuchs in München, Münchener Künstlertheater, Neue Shakespeare-Bühne, Carl Hagemann, die sogen. idealbühne, Düsseldorfer Schauspielhaus, Dresdener Hoftheater u. a. m.; manche schilderungen von inszenierungen doch wohl nur für diejenigen verständlich, die sie selbst zu sehen gelegenheit hatten; im ganzen doch das ergebnis, daß es wesentlich darauf ankommt, daß die absichten des dichters selbst zum ausdruck kommen, oder wie Hagemann sagt: »Wir wünschen eine bühne, die uns in erster linie das zu retten versteht, worauf es ankommt: Shakespeares worte . . .« Dem kann man als philologe ja nur beistimmen. — *Inszenierungen auf mittlerer linie (aufführungen an den städtischen theatern zu Leipzig)* von Adolf Winds (s. 71—81); »möglichst reinliche wiedergabe des originals, die nirgends die szenenfolge verschiebt, struktur und aufbau nirgends verändert«. Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth, Viel lärm um nichts, Was Ihr wollt, Der widerspenstigen zähmung; anknüpfend an letztgenannte aufführung sei erwähnt, daß wir vor zwei jahren unter dr. Simchowitz' leitung im Schauspielhaus in Cöln ebenfalls vorspiel und nachspiel mit zuhilfenahme des älteren dramas zu sehen bekamen, wobei der fürstlich gekleidete Schlau mit den dienern im orchesterraum tafelte und an geeigneten stellen u. a. dem Petruchio zutrank, was nicht nur erheiternd, sondern dramatisch wirkungsvoll war, indem das spiel von der Zähmung der widerspenstigen gerade dadurch als spiel in seiner symbolischen, irrealen bedeutung zur geltung kam. — *Antonius und Kleopatra auf der deutschen bühne* von Eugen Kilian (s. 82—97);

Digitized by Google

ursachen der seltenen aufführung dieses dramas einerseits darin zu suchen, daß für die rolle der Kleopatra, mit der die bühnenwirkung der tragödie steht und fällt, sich nur sehr selten die geeignete darstellerin finden läßt, anderseits in wirklichen, von allen späteren bearbeitern empfundenen fehlern im aufbau des stückes; bericht über neuere inszenierungen anknüpfend an Jahrb. 17, 128 ff.; 43, 365 ff., bis zu der im Münchener Künstlertheater 1913. — *Shakespeare in Japan* von Erwin Walter (s. 98—110); schildert aus eigenem erlebnis Shakespeareaufführungen in Tokio, die dank der rührigen tätigkeit des professors der englischen literatur an der Waseda-universität, dr. Tsubouchi, und seines »literarisch-dramatischen vereins« in den jahren 1911—1913 stattfanden. — *Thomas Elyot's 'Verteidigung guter frauen' (1545) und die frauenfrage in England bis Shakespeare.* Anhang: *Thomas Elyot's 'Schutzmittel gegen den tod' (1545)* von Alois Brandl (s. 111—170), mit den bildnissen des Sir Thomas Elyot und der Lady Elyot, gezeichnet von Hans Holbein d. j. nach der wiedergabe in Croft's neudruck des *Governour;* kulturhistorisch lehrreiche einleitung und notizen zum dankenswerten neudruck der zwei frühneuenglischen prosatraktate. — *Betrachtungen über den 'Kaufmann von Venedig'* von Wilhelm Creizenach (s. 171—182); wendet sich gegen moderne tendenziöse idealisierungen des Shylock, wozu hier gleich auf meinen aufsatz »Zur beurteilung des Shylock« in diesem hefte der *Engl. stud.* verwiesen sei; außerdem einiges zur quellenfrage.

Auf diese »Aufsätze« folgen nun »Kleinere mitteilungen«. *The Humorous Duke of 'As You Like It'* von Winifred Smith (s. 183—186); zieht als mögliche anregung für Shakespeare zu der umstimmung des usurpator-herzogs Frederick in As V 4 ein zeitgenössisches ereignis aus dem jahre 1599 heran, das damals vermutlich viel aufsehen gemacht haben dürfte, nämlich die rückkehr des Henri, Duc de Joyeuse in Paris in ein Kapuzinerkloster. — *Die hautfarbe des Othello* von Wilh. Creizenach (s. 186—189). Seit 1814 (durch Kean) die bräunliche statt der schwarzen hautfarbe bühnentradition; höchstwahrscheinlich rücksicht auf das gebärdenspiel dafür maßgebend. — *Kunstausdrücke der englischen theatersprache im zeitalter Shakespeares* von Wilh. Creizenach (s. 189f.). Dem New English (Oxford) Dictionary entnommen: *abstract* = schauspielerrolle, *act* = 'zwischenakt', *aside* = 'apart', *bookholder* und *bookkeeper* = 'inspizient' und 'souffleur', *by-play* = 'schauspiel im schauspiel', *common player* und *common playhouse* im gegen-

Digitized by Google

satz zu chorknaben und privatbühnen, *Curtain plaudities* auf das Curtain-theater zu beziehen. — *Shakespeare-anspielungen* von Georg Steffen (s. 191 f.) von 1662 bei Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1668 bei William Cavendish, Duke of Newcastle, 1695 bei Thomas Newsham.

Darauf folgen zwei eingehende Nekrologe, der eine von Alfred Klaar über den hochverdienten schöpfer der bühnengeschichtlich so bedeutsamen erscheinung der »Meininger«, *Herzog Georg von Meiningen,* dessen porträt nach einem ölgemälde Hubert von Herkomers als titelbild dem bande beigegeben ist, sehr lesenswert, warm, lehrreich, der andere von Albert Ludwig über *Rudolph Genée.*

Nun kommen die so überaus wichtigen Jahresüberblicke, die dem Shakespearejahrbuch gewissermaßen als literarisches inventar eine ganz besondere bedeutung verleihen, und in denen unendlich viel referierender, nachprüfender, kritischer arbeit steckt, die das alphabetische namen- und sachverzeichnis bequem registriert, die aber hier nur nach den gruppenüberschriften angeführt werden kann, da zb. eine kritik der kritiken u. dgl. den raum dieses referates weit überschreiten würde. Da ist zunächst der Statistische überblick über die aufführungen Shakespearescher werke auf den deutschen und einigen ausländischen theatern im jahre 1914 von Paul Fischberg, dessen wichtigkeit nicht genug betont werden kann. Darauf die Zeitschriftenschau 1914 von Carl Grabau (s. 218—244), die durch die »außerordentlichen zeitumstände« diesmal zwar besondere schwierigkeiten und lücken, die nach möglichkeit im nächsten jahre ausgefüllt werden sollen, nicht vermeiden konnte, aber trotzdem weit mehr bringt, als der einzelne sich selbst verschaffen könnte; nur als beispiel seien einige neue urkundliche notizen zur biographie Shakespeares aus *The Times* vom 1. Mai und 30. April 1914 erwähnt, die C. W. Wallace veröffentlichte, u. a. m. Das englische drama vor Shakespeare, die nichtdramatische literatur zur zeit Elisabeths, die einzelnen dramen und gedichte Shakespeares, biographisches, zeitgenossen, Elisabethanische bühne, nachwirken Shakespeares bis auf Bernhard Shaw, die Shakespeare-jubiläen und der krieg, mit den antworten v. Bethmann Hollwegs, prof. v. Wilamowitz-Möllendorffs, prof. Harnacks, fürst Bülows u. a. auf eine umfrage des Deutschen theaters in Berlin, ob wir jetzt Shakespeare spielen sollen, u. dgl. m., kurz eine fülle zeitgenössischer

Digitized by Google

äußerungen von größerem oder geringerem werte, die aber jedenfalls geschichtlich beachtenswert sind. Schließlich die Bücherschau (s. 245—277), bei der u. a. wie gesagt, besonders Wilh. Creizenach den herausgebern Brandl und Förster beigesprungen war, und Zuwachs der bibliothek von dem inzwischen verstorbenen hochverdienten P. von Bojanowski (s. 279—281, wobei nachdrücklich betont werden muß, daß die Shakespeare-bibliothek wohl der allerschwächste punkt der ganzen Shakespeare-gesellschaft ist und ganz energisch auf die höhe der heute erforderlichen und auch möglichen relativen vollständigkeit als studienbibliothek gebracht werden sollte!), Namen- und sachverzeichnis zu band LI von Hede Märkel (s. 282 bis 285).

Das Jahrbuch bietet, wie aus vorstehendem, möglichst kurzem referate hoffentlich zu ersehen, sowohl der zünftigen philologischen Shakespeareforschung, wie den wesentlich für Shakespeares weiterleben auf unseren bühnen interessierten, und doch auch den weiteren kreisen ernster Shakespearefreunde reiche belehrung und anregung; es hält in bewährten händen sachkundiger treue wacht über das kostbare erbe und die weiterarbeit an dem immer aufs neue zu erwerbenden besitze. Kein nur annähernd gleich umfassendes, wissenschaftlich ernstes und doch auch für gebildete laien fruchtbar anregendes unternehmen im dienste Shakespeares hat irgendein anderes land ihm an die seite zu stellen. Wenn die "Daily Black Mail" uns den guten rat geben zu sollen sich erdreistet: "If Germany will be wise, she will keep her hands off our poets as she keeps her hands off our territory" (s. Jahrb. LI s. 241/2), so können wir sie damit trösten, daß Shakespeare in den händen unserer Shakespeare-gesellschaft jedenfalls sicherer und mindestens so würdig aufgehoben ist als in denen mancher sogenannter "true-born Englishmen"! Was unser Jahrbuch selbst betrifft, sei zum schlusse nur noch auf die praktische seite der sache hingewiesen, daß der mitgliedsbeitrag zur Shakespeare-gesellschaft jährlich zehn Mark beträgt und jedes mitglied dafür auch den hübsch gebundenen band erhält; ferner, daß die ganze reihe von band 1—45 (1865—1909) gebunden für 264 Mark, die folgenden bände 1910 ff. für mitglieder zu je 10 Mark zur verfügung stehen. Wenn man bedenkt, daß diese »Zeitschrift« sowohl abhandlungen, neudrucke und materialien von bleibendem werte enthält, auf die man immer wieder zurückgreifen muß, als auch

Digitized by Google

in ihrer reihenfolge das interesse für und die arbeit an Shakespeare in Deutschland und auch im ausland während der letzten zweiundfünfzig jahre widerspiegelt, kommt jedem, der diesen nicht unerschwinglichen schatz in seiner eigenen bücherei zu benützen gelegenheit hat, mit jedem jahre mehr zum bewußtsein, welches unentbehrliche "store-house of information" man darin besitzt. Und damit sei zugleich auf die ehrenpflicht deutscher Anglisten, sich der deutschen Shakespeare-gesellschaft anzuschließen — und dadurch auch den unerläßlichen ausbau der Shakespeare-bibliothek zu fördern — hingewiesen.

Cöln, 4. Juni 1916. A. Schröer.

---

Thornton Shirley Graves, *The "Act Time" in Elizabethan Theatres.* (Studies in Philology, vol. XII, nr. 3, pp. 103—134, July 1915. Chapel Hill, North Carolina, U.S.) 32 ss.

Mit sehr beachtenswerten gründen tritt der vielbelesene verf. des geschickt gegliederten aufsatzes für die aktpause ein und vermag in der tat viele der von Neuendorff (*Die englische volksbühne im zeitalter Shakespeares*, s. 178 ff.) und Lawrence (*Elizabethan Playhouse and Other Studies*, I s. 75—96) vorgebrachten argumente vor allem gegen Alois Brandls einwände (Archiv f. d. stud. d. neueren spr. u. lit., 126, s. 241 ff.) zu stützen und zu ergänzen. Am schwächsten ist vielleicht die diskussion der stellen, die von einer bloß zweistündigen aufführungsdauer sprechen, welche Gr. sämtlich als '*understatements*' kühn beiseite schiebt. Wenn er auch mit recht auf die tatsache hinweist, daß die uns vorliegende textform von stücken, die ausdrücklich mit dreistündiger spieldauer überliefert sind, nicht wesentlich länger ist als die als »zweistündig« bezeichneter, so ist doch die wahl der ziffer 2 der zahlreichen belegstellen gewiß keine willkürliche gewesen, und gerade die aus Lord Hunsdon's brief von Gr. zitierte stelle gibt doch ein spatium von zwei bis drei stunden als spielzeit an. Es geht nicht an, um einer erst zu erweisenden tatsache, der aktpause, willen, die uns freilich überraschend kurz dünkende spielzeit, die so viele gerade von dramatikern herrührende stellen stützen, zu leugnen. Und es ist ja für Gr. gar nicht nötig, da alle mittel zur markierung der aktpause — wenn wir diese zugeben — keinen so erheblichen abbruch an zeit bedeuten, daß ein unterschied von

Digitized by Google

einer stunde herauskommen könnte, wenn sie wegfielen. Und s. 108 bringt Gr. zum überfluß die bemerkung, daß in den privattheatern, wo die meisten der als »zweistündig« bezeichneten stücke aufgeführt worden sind, aktpausen ohnedies üblich waren. Niemand wird ja daneben die dreistündige spieldauer, die uns andere belege verbürgen, leugnen oder auch nur als die seltenere in der frühneuenglischen zeit hinstellen wollen. — Als normalzeit des spielbeginns bleibt Gr. mit Collier (Annals III 378) bei drei uhr nachmittags, was wohl auch stimmt, besonders wenn wir uns der ganz richtigen bemerkungen von Lawrence (*Night Performances &c.* Engl. stud. 48, 219 und 229) über die abhängigkeit der englischen theaterzeit von der des *dinner* erinnern. Um so weniger beweiskräftig für die notwendigkeit künstlichen lichtes gegen ende der stücke wirkt aber in diesem zusammenhange Gr.s wiederholung des von Lawrence (Engl. stud. 48, 270) zitierten berichtes Holinsheds über das erdbeben von 1580, bei dem die leute »about six of the clock toward evening« erschreckt aus dem theater strömten. Am 6. April ist es um diese tageszeit in England noch sehr licht! Da aber Gr. ankündigt, seine duplik gegen Lawrence in der frage der »Night Performances« demnächst zu veröffentlichen, wäre es unnütz, über diesen punkt jetzt schon mit ihm zu rechten; gespannt wird man allerdings sein dürfen, wie er den gewichtigen gründen des irischen gelehrten mit bezug auf die feuergefährlichkeit des von ihm angenommenen fackelapparates im zuschauerraume und die verteuerung des theaterbetriebes dadurch entgegentreten wird.

Den gegnern der annahme von aktpausen hält Gr. die wohl ganz richtige beobachtung entgegen, daß der große mangel an bühnenanweisungen über den akteinschnitt keinen beweis für dessen abwesenheit, sondern gerade für dessen selbstverständlichkeit im gebrauche bilde; er weist auf den analogen fall des vorhangs hin, der auch, wie ref. auch schon Neuendorff entgegengehalten hat, als ein unumgängliches requisit so selten *expressis verbis* genannt wird, dessen vorhandensein und anwendung gerade die anhänger der alternationshypothese für die von ihnen angenommene ununterbrochene aufführungsweise nicht in abrede stellen, ja sogar gern zugeben. Die von Gr. für die »aktpause« s. 111—113 vorgebrachten zeugnisse erscheinen für allgemeine praxis auch der offenen theater überzeugend; auch die befolgung des »Prölßschen gesetzes« erleidet allzuoft ausnahmen in der ersten szene eines

Digitized by Google

neuen aktes, als daß wir annehmen könnten, daß dieser nicht deutlich vom vorhergehenden abgetrennt gewesen wäre.

Über die ausfüllung der aktpause gibt Gr. beachtenswerte auskünfte: sehr wahrscheinlich erfolgte sie durch *dumbshows* oder clownspäße, weniger sicher durch *jigs;* ferner durch lieder und, am unzweideutigsten und öftesten belegt, durch musikstücke (*consorts*). Gegen Wallace häuft Gr. hier beweismaterial für die allgemeine pflege der musik auch in den öffentlichen Elisabethanischen theatern (s. 118—120) und besonders für die der zwischenaktsmusik, indem er die gern gegen die zwischenaktsmusik ins feld geführte belegstelle aus *The Malcontent* als hierfür belanglos dartut. Nach 1604 sind die belege noch zahlreicher und sicherer.

Am wirksamsten scheint uns Gr. seinen standpunkt im letzten abschnitt seiner untersuchung, der der »fünfaktigkeit« des frühneuenglischen dramas gewidmet ist und den er vielleicht mit kluger berechnung gerade an diese stelle gerückt hat, zu verfechten. Auch sein erstes argument, daß die meisten quartodrucke der fne. dramen als nicht bühnenhilfen, sondern kontinuierlich zu genießenden lesestoff bietende bücher die akteinteilung als belanglos vernachlässigten, und sein zweites, daß bühnenexemplare und quartos schlechtweg einen großen unterschied bedeuten, wird freilich manchen als schwach berühren, wenn wir doch nach Gregs, Pollards u. a. forschungen zb. für mindestens 11 stücke Shakespeares den text aller oder einzelner quartos auf bühnenexemplare zurückführen. Dagegen wird man sich schwerlich der kraft der feststellung entziehen können, daß von 23 im ms. erhaltenen, anscheinend für offene bühnen berechneten stücken — wobei ref. die von Percy nicht mitgezählt hat, da sie zu auffallende merkmale des hofbühneneinflusses an sich tragen — ein einziges, *Sir Thomas More*, keine akteinteilung aufweist, wobei noch der außerordentliche zustand der durch zensurverfahren verworrenen handschrift berücksichtigt werden muß; stimmt übrigens die von Dyce in diesem drama angebrachte akteinteilung, so wäre hier gerade wieder zwischen dem 3. und 4. akte ein einschnitt durch jene oben berührte ausnahme vom »Prölßschen gesetze« gekennzeichnet. Mit einiger schärfe wird Brander Matthews' kühne behauptung, bloß 17 der 37 Shakespearestücke hätten akteinteilung in der folio, entgegengehalten, daß von den 36 stücken der ersten folio in der tat 27 in 5 akten gedruckt sind, von den restlichen 9

Digitized by Google

eines bloß keinen 5. akt bezeichnet, eines nur 1., 3. und 5. und eines nur den 1. und 2. akt (1. szene) markiert, und die nun noch übrigbleibenden nach Pollards verläßlichen angaben sämtlich rasch und nachlässig zum druck befördert wurden (s. 127—129). Sowohl die von Archer hervorgehobene deutliche, kunstmäßige konzipierung der Shakespeare-dramen in 5 akten, als auch die überaus zahlreichen anspielungen der zeitgenossen auf die 5 akte eines dramas (s. 130/1), als auch endlich der Elisabethanische wortgebrauch von "*act*" im übertragenen sinne hätte, wie Gr. nachweist, keinen sinn gehabt, wenn es im volksdrama der zeit keine allgemein üblichen akteinschnitte gegeben hätte[1]). Selbst schriften, die gegen das »romantische« volksdrama vom standpunkte der klassischen oder klassizistischen poetik gerichtet sind, sprechen von der "five-act form" des ersteren (s. 132). Recht ansprechend zeigt Gr. schließlich an *The Roman Actor* III 2, wo *Domitia* veranlaßt hat, daß das zweite schaltstück dieser tragödie "into one continued scene" zusammengezogen werde, daß »einakter« jedenfalls zu den ausnahmen der damaligen dramatik gehörten.

Hat Gr. auch nicht in allen punkten dieses dunklen gebietes völlige klarheit geschaffen, so ist das hauptergebnis, die praxis der akteinteilung mit deutlich irgendwie bei der aufführung markierten einschnitten, nach dem von ihm beigebrachten und erörterten material doch nicht mehr anzuzweifeln[1]).

Graz. A. Eichler.

---

[1]) Gr. hat vielleicht eine von einem schauspieldichter in einem epos angebrachte stelle übersehen, die mir eine unzweideutige anspielung auf deutlich abgeteilte »akte« und sogar die ausfüllung der aktpausen in der frühzeit des dramas zu enthalten scheint:

> And all this dumb play had his acts made plain
> With tears, which, chorus-like, her eyes did rain.
> Venus and Adonis, 359 f.

[1]) Willkommen erscheint die bequeme zusammenstellung der fünfaktigen im ms. erhaltenen frühneuenglischen dramen (s. 126 anm.) und die der stellen, in denen das leben mit einem schauspiel verglichen wird (s. 131 anm.), letztere eine notwendige ergänzung zu Joh. E. Schmidts buch über *Shakespeares dramen und sein schauspielerberuf*.



Digitized by Google

Hermann Barth, *Das epitheton in den dramen des jungen Shakespeare und seiner vorgänger.* (Studien zur engl. philologie, hg. v. L. Morsbach, Heft 52.) Halle, Max Niemeyer. XI + 203 ss. M. 6,—.

Arbeiten wie die vorliegende sind mode geworden, und wie die mode werden sie hoffentlich auch wieder verschwinden. Die aufgewandte mühe steht in keinem verhältnis zu den ergebnissen. An arbeitsenergie und ehrlichem wollen fehlt es dem verfasser gewiß nicht, er ist dem thema mit einem gewaltigen apparat zu leibe gerückt; aber, ich kann es nicht verhehlen, ein nicht zu bezwingendes unbehagen beschlich mich bei der lektüre immer von neuem wieder ob des mißverhältnisses zwischen dem erreichten endergebnis und der arbeitsleistung. Die resultate entsprechen ungefähr dem gefühlsmäßigen eindruck, den man bekommt, wenn man Shakespeares eigenart in der verwendung des epithetons, die ja jedem auffällt, mit dem stil seiner vorgänger vergleicht. Die kraft des ausdrucks, schärfe der beobachtung, originalität in bild und sprache sowie der assoziationsreichtum des gewählten wortes, der unter umständen ganze situationen und bilder hervorzaubert, sticht bei Shakespeare derart ab gegen die häufig matte, lediglich durch die tradition bedingte wahl des epithetons bei den vorgängern, daß man sich fragt, ob denn nicht eine andere methode der darstellung und arbeit vorzuziehen gewesen wäre, mit hilfe deren man ohne die mühsamen statistiken und feingegliederten materialgruppierungen und ohne die tausende von belegen zu der erkenntnis gelangt wäre, die schließlich das mühsame werk krönt. Denn um den positiven gewinn handelt es sich doch zunächst; die arbeit an sich mag gelegentlich auch werte für die person des autors darstellen, doch für die wissenschaft kommt in erster linie die neue erkenntnis in betracht, die den vorhandenen besitzstand mehrt oder neu beleuchtet. Die grammatische forschungsmethode ist hier auf ein gebiet übertragen, wo intuitives sprachempfinden und kunstgefühl den ausschlag geben müßten. Der einzelne fall des wortgebrauchs steckt in seiner jeweiligen eigenart so tief in stimmung und gefühl, daß er häufig genug der einzelbetrachtung wert scheint. Zahlenmäßig vergleichen und zusammenfassen lassen sich doch nur gleichartige dinge, aber was in der arbeit mit solcher gewissenhaftigkeit und sorgfalt registriert und verglichen wird, ist eben häufig, nur ganz von außen gesehen, gleichartig; die künstlerische wirkung und wahl des betreffenden wortes ist bei Sh. meist

Digitized by Google

derartig individuell, daß sie überhaupt außer vergleich tritt. Durch die behandlung in schema und schablone kann das künstlerisch wertvolle und feine oft gar nicht zum ausdruck gebracht werden. Deshalb ist es mir sehr zweifelhaft, ob die angewandte methode überhaupt zu schätzenswerten resultaten führen kann. In ihrer verwendung liegt außerdem eine gefahr. Sie erzieht nicht zu feinfühliger beobachtung und verständnisvollem einfühlen in gedanken und stimmung des dichters, sondern führt leicht zu grobarbeit und schematischer verflachung. Verf. der vorliegenden schrift hat sich gewiß nach kräften bemüht, nicht in diesen fehler zu verfallen, er nimmt gelegenheit, auch den einzelnen fall künstlerisch zu würdigen und bietet stellenweise recht dankenswertes; es liegt mir deshalb fern, ihm etwas irgendwie verletzendes sagen zu wollen; doch glaube ich, daß er seine beobachtungen und gedanken leichter und wirkungsvoller in einem gewandt geschriebenen Essay auf etwa dem fünften teil des raumes zur darstellung gebracht hätte als in der schematisierten weitschweifigkeit des vorliegenden buches. Die zeit wird jeden tag wertvoller, und die wissenschaft sollte dieser tatsache rechnung tragen. Auch in der wissenschaftlichen arbeit empfiehlt es sich, durch kurze und anmutende darstellungsform dem interesse und verständnis des lesers entgegenzukommen.

Tübingen. W. Franz.

---

## DEUTSCHE GESAMTAUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN VON SHAKESPEARES WERKEN.

1. Shakespeare's Complete Works. In one volume. From the Text of the Rev. Alexander Dyce's Second Edition. Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1916. Pr. geb. M. 6.—.

In einer zeit, wo der buchhändlerische verkehr mit England vollständig unterbunden ist, wird das erscheinen einer in Deutschland gedruckten, einbändigen englischen ausgabe von Shakespeares sämtlichen werken zu billigem preis allerseits mit freuden begrüßt werden. Die firma Tauchnitz hat sich entschlossen, ihre bisher siebenbändige Shakespeare-ausgabe unter weglassung des lebens und des glossars zu einem band zu vereinigen und als Jubiläumsausgabe zum preis von 6 Mark für das gebundene exemplar auf den markt zu werfen. Der so entstandene band von 3368 kleinoktav-seiten ist allerdings recht dickleibig ausgefallen, da das ganz



Digitized by Google

dünne papier in kriegszeiten zu kostspielig ist und eine wesentliche verteuerung mit sich gebracht haben würde; doch wird das buch durch einen kräftigen ganzleinenband fest zusammengehalten. Zum gebrauch bei vorlesungen und übungen freilich ist das buch bei dem jetzigen umfang kaum verwendbar; vielleicht würde es sich empfehlen, neben der einbändigen auch eine zweibändige ausgabe zu veranstalten. Der preis von 6 M. ist sehr mäßig; er wird zudem nach einer mitteilung des verlegers bei gleichzeitiger bestellung von 50 exemplaren für universitätsvorlesungen, seminarübungen, schulen u. dgl., direkt oder durch eine buchhandlung bezogen, noch auf 5 M. ermäßigt.

Die dramen sind, wie bisher, auch in einzelausgaben zu haben, die jetzt in neuer aufmachung kartoniert zu dem preis von 0,40 M. das bändchen ausgegeben werden. Der druck ist der gleiche wie bisher; es dürfte wenige englische Shakespeareausgaben geben, die in der gleichen preislage so große typen und einen so klaren, übersichtlichen satz aufweisen.

Wir begrüßen und empfehlen diese deutsche Shakespearejubiläumsausgabe angelegentlichst.

2. Shakespeares werke, englisch und deutsch: 1. *Hamlet*, 2. *Romeo und Julia*, 3. *Sommernachtstraum* und *Wintermärchen*, 4. *Othello*, 5. *König Lear*. (Tempel-klassiker.) Tempel-Verlag, Leipzig; o. j. [1912 ff.]. Pr. à band in leinen M. 3,—, in halbleder M. 3,75.

Ein sehr willkommenes unternehmen hat der rührige Tempel-Verlag in Leipzig mit einer reihe zweisprachiger ausgaben bekannter werke der weltliteratur in angriff genommen, in der bisher außer fünf Shakespeare-bänden eine von Andreas Heusler besorgte doppelausgabe des *Nibelungenlieds*[1]) mit gegenüberstellung des mittelhochdeutschen originaltextes und der Simrockschen übersetzung, sowie ein band einer griechisch-deutschen doppelausgabe der *Odyssee*[2]), besorgt von Wilhelm Nestle und Emil Rudolf Weiß, erschienen sind. Druck, papier und ausstattung der bände sind durchaus mustergültig und geschmackvoll.

---

[1]) *Das Nibelungenlied.* Altdeutsch und übertragen von Karl Simrock. 2 bde. O. j.

[2]) Ὁμήρου Ὀδυσσεία. Homers *Odyssee.* Deutsch von Johann Heinrich Voß, bearbeitet von E. R. Weiß. O. j.

Digitized by Google

Die Shakespeare-ausgabe ist verschiedenen gelehrten anvertraut: *Hamlet*, *Romeo und Julia*, *König Lear* sind von Levin Schücking, *Sommernachtstraum* und *Wintermärchen* von Emil Wolff, *Othello* von Max Meyerfeld herausgegeben. Die textgestaltung ist nicht einheitlich geregelt, sondern dem ermessen der einzelnen herausgeber überlassen.

Für den auf der rechten seite stehenden, in der hübschen Tempelfraktur gedruckten deutschen text ist die klassische Schlegel-Tiecksche übersetzung zugrunde gelegt, die im wesentlichen unverändert, auch mit beibehaltung der fehler, wiedergegeben wird. Dabei folgt Schücking im *Hamlet* und in *Romeo und Julia* der von Michael Bernays revidierten fassung des Schlegelschen textes, während er im *König Lear* die zweite Schlegel-Tieck-ausgabe von 1840, nicht die vielfach willkürlich schaltende revision von Bernays (1891) zugrunde legt, aus der er nur offenbare druckfehlerverbesserungen übernommen hat. Wolff stellt sich selber seinen deutschen text durch eine vergleichung der verschiedenen originalausgaben der Schlegel-Tieckschen übersetzung her. Meyerfeld betrachtet die Baudissinsche übersetzung des *Othello* »als gegeben, als feststehend«, ohne sich darüber zu äußern, in welcher ausgabe er sie benutzt hat.

Bei der gestaltung des englischen textes erhoben sich für die herausgeber verschiedene prinzipielle fragen. Es fragte sich zunächst, ob sie auf möglichste übereinstimmung des englischen und deutschen textes wert legen, dh., ob sie den seinerzeit von Schlegel und Baudissin benützten Shakespeare-text wählen, oder ob sie jeweils den von der heutigen forschung als besten anerkannten englischen text zugrunde legen sollten. Schücking und Wolff haben sich mit recht für letztere möglichkeit entschieden. Dabei ergaben sich freilich oft nicht unerhebliche unterschiede zwischen dem wortlaut des originals und der übersetzung, auf die von den herausgebern in anmerkungen am schluß der bände hingewiesen wird. In der wahl des englischen textes sind die herausgeber verschieden verfahren. Schücking hat sich bei *Hamlet* an die Clark-Wrightsche ausgabe der Clarendon Press, bei *Romeo and Juliet* an Dowdens text in der ausgabe des Arden-Shakespeare (London, Methuen & Co.), bei *King Lear* im großen und ganzen an Craigs text in der gleichen ausgabe gehalten. Wolff hat sich für *Midsummernight's Dream* und *Winter's Tale* aus einer vergleichung des foliotextes mit dem kritischen apparat bei Furness,

Digitized by Google

dem text der Globe Edition, der Temple Edition, der ausgabe von Craig (London, Frowde, 1903) und dem text von Delius selber einen text konstruiert. Meyerfeld äußert sich gar nicht über seine textunterlage für *Othello;* er bemerkt nur, er habe, »wenn der englische text der quarto und der folio voneinander abweichende fassungen aufwies, die lesart gewählt, die dem übersetzer vermutlich vorgelegen hat«. Er hat also im gegensatz zu den beiden andern herausgebern die Baudissinsche übersetzung zum ausgangspunkt auch für die gestaltung des englischen textes gemacht und die übereinstimmung zwischen den beiden texten der philologischen korrektheit des englischen vorgezogen.

Ideal finde ich beide lösungen nicht. Es scheint mir bei einer solchen doppelausgabe der Shakespeare-dramen allerdings dringend wünschenswert, den besten englischen text zu bieten, der sich ermitteln läßt, anderseits aber auch die Schlegel-Tieck-übersetzung — unter möglichster schonung des ursprünglichen wortlauts — mit jenem in einklang zu bringen und vor allem offenbare fehler im texte selbst auszumerzen. Das würde freilich einen weit stärkeren eingriff in die textgestalt des Schlegel-Tieck erfordern, als sie in der absicht des verlags und der herausgeber lag. Sie liefe schließlich auf eine vollständige revision des Schlegel-Tieck hinaus.

Die zahl der anmerkungen, die am schluß der bände stehn und sich vornehmlich auf die übereinstimmung zwischen original und übersetzung und auf etwaige fehler der letzteren beziehn, ist nach möglichkeit eingeschränkt.

Ein sehr bedauerlicher und störender mangel ist allen fünf bänden gemeinsam: in den anmerkungen wird eine verszählung angewandt, die man im text vergeblich sucht. Die benutzung der anmerkungen wird dadurch sehr erschwert. Es wäre wünschenswert, wenn bei künftigen bänden diesem mangel abgeholfen würde. Durch anbringung von verszahlen auf der innenseite des englischen textes ließe sich das leicht ermöglichen. Bei prosastellen wären die zahlen unter zugrundelegung der zählung der Globe Edition in eckigen klammern in den text zu setzen.

Hoffentlich nimmt diese schöne, sowohl Shakespeares als auch Schlegels und Baudissins würdige doppelausgabe, die gegenwärtig ruht, nach dem kriege einen rüstigen fortgang.

3. Shakespeares werke in fünfzehn teilen. Übersetzung der dramen von Schlegel und Tieck, der gedichte von Wilhelm

Digitized by Google

Jordan und Max Josef Wolff. Herausgegeben, nach dem englischen text revidiert und mit einleitungen und anmerkungen versehen von dr. Wolfgang Keller, ord. professor an der universität Münster. (Bongs *Goldene Klassiker-Bibliothek.*) 5 bde. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co. O. j. [1912].

Unter den neuausgaben der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-übersetzung nimmt die von Wolfgang Keller für Bongs *Goldene Klassiker-Bibliothek* besorgte einen hervorragenden rang ein. Keller hat sich bei seiner ausgabe dem Schlegel-Tieckschen text gegenüber mit recht möglichst konservativ verhalten, aber anderseits offenbare übersetzungsfehler verbessert. Die im 5. bande zusammengestellten anmerkungen legen rechenschaft über sein verfahren ab; sie zeigen zugleich, wieviel gründliche, solide arbeit des herausgebers in den fünf bänden steckt. Die anmerkungen enthalten aber außer diesen textkritischen bemerkungen auch zahlreiche sachliche erläuterungen. Ganz vortrefflich sind ferner die einleitungen des herausgebers zu den einzelnen werken; sie geben auf knappem raum alles wesentliche über vorgeschichte, quellen, entstehungszeit, erste ausgaben, beeinflussungen durch andere dichter und charakterzeichnung nach dem neuesten stand der forschung. In einzelheiten wird man zuweilen anderer ansicht sein als der herausgeber. Der *begetter* der sonette ist nicht mit Sidney Lee, dem Keller folgt, als »beschaffer«, sondern als der geistige vater der sonette aufzufassen, wie Morsbach kürzlich in einer auch sonst sehr beachtenswerten abhandlung *Die sonette Shakespeares im lichte der überlieferung* (Nachrichten d. k. gesellsch. d. wiss. zu Göttingen, philol.-histor. klasse 1915, s. 137 ff.) gezeigt hat. Über quellen, zeit und entstehungsgeschichte von *Maſs für maſs* hat seit dem erscheinen der vorliegenden ausgabe Louis Albrecht belangreiche neue untersuchungen veröffentlicht[1]). Aber Kellers ausgabe ist sowohl hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen zuverlässigkeit wie hinsichtlich der ausstattung und des billigen preises für alle deutschen Shakespeare-leser aufs wärmste zu empfehlen.

Johannes Hoops.

[1]) Louis Albrecht, *Neue untersuchungen zu Shakespeares 'Maſs für maſs'*. Quellen, zeit und anlaß der entstehung des stückes und seine bedeutung als offenbarung der persönlichen weltanschauung des dichters. Berlin, Weidmann, 1914. Pr. 7 M.

Digitized by Google

## NEUE LITERATUR ZU SHAKESPEARES SONETTEN.

Der verstorbene Friedrich Vischer hat einmal davor gewarnt, mehr von Shakespeares leben wissen zu wollen, als man wissen kann. Wenn diese warnung irgendwo gilt, so sicher für die erforschung der sonette. Seit einem jahrhundert wird herumgeraten, wer der vom dichter besungene blonde jüngling, die schwarze dame und der rivalisierende poet sein könnten. Nur bei dem freund ist man zu einem zuverlässigen ergebnis gekommen, und auch das nur, weil man die bahn der vermutungen verließ und durch die genauere kenntnis der beziehungen, die in der renaissance zwischen dichter und patron bestanden, mit notwendigkeit auf die person Southamptons geführt wurde. Das übliche rätselspiel, das bei der ermittlung der schwarzen dame und des rivalisierenden dichters angewendet wird, hat völlig versagt, trotz der großen gelehrsamkeit und des ungeheuren fleißes, die dabei aufgeboten wurden. Der mißerfolg hat leider nicht abschreckend gewirkt, und immer neue bücher tauchen auf, die aus den dunkeln und oft widersprechenden andeutungen der sonette die wahrheit auszuscheiden versuchen. Die wichtigste unter den neueren schriften, aber auch die, die zu den schwersten bedenken anlaß gibt, ist die von Arthur Acheson, *Mistress Davenant. The Dark Lady of Shakespeare's Sonnets* (London, New York, Chicago, 1913).

In dem einleitenden »Advertissement« setzt Acheson auseinander, daß Shakespeares schaffen bis zum *Hamlet* einen höchst persönlichen charakter trägt und völlig durch das verhältnis zu seinem gönner Southampton bedingt ist. Die dramen dieser periode sind durchweg mit beziehung auf den jungen Lord geschrieben, sei es, daß sie ihm in poetischer form gute weisungen erteilen, daß sie ihn auf falsche freunde aufmerksam machen oder angriffe auf seine feinde enthalten. So stellt *Romeo* den zwist irgendwelcher englischer edelleute dar, die Southampton nahestanden, in Richard III. haben wir ein bild des der Essexklique feindlichen staatsmannes Burley, und Southampton selbst und sein italienischer sprachmeister Florio sind in Prinz Heinz und Falstaff verkörpert, den Sarrazin erst vor kurzem ebenso überzeugend mit dem dichter Robert Peele identifiziert hatte. Da diese gleichungen gewöhnlich nicht aufgehen, so arbeitet Acheson mit ersten entwürfen und späteren überarbeitungen und zusätzen, für deren existenz er nichts anführen kann, als daß sie nach seiner theorie

Digitized by Google

vorhanden gewesen sein müssen. Er weiß zb. genau, daß die wirtin zum Eberkopf zuerst jung, hübsch und witzig war und ihren jetzigen charakter erst einer nachträglichen bearbeitung verdankt. Woher er das weiß, verschweigt er leider, wie ihm auch nie der gedanke kommt, daß Shakespeare als dichter ein bedürfnis empfinden konnte, etwas anderes zu dramatisieren als die meist recht unbedeutenden vorgänge aus der hofgesellschaft und dem Essexklüngel. Auch daß ihm die sorge für ein, zeitweilig wohl zwei theater oblag, wird nicht beachtet.

Tragen die dramen schon diesen persönlichen charakter, so steht er bei den *Sonetten* für Acheson so fest, daß er auf jeden beweis verzichten kann. Die gegenteilige ansicht, die in den gedichten nichts als den üblichen Canzoniere nach italienischem muster sieht, kann irrig sein, sie kann auch über das ziel hinausschießen, aber jeder, der heute über die *Sonette* schreibt, hat die pflicht, sich mit ihren gewichtigen gründen auseinanderzusetzen. Acheson nimmt einfach an, daß es sich in den *Sonetten* um wirkliche personen und wirkliche vorgänge handelt. Den gönner und den dichtenden wettbewerber hat er schon in einem früheren buch festgestellt, es sind Southampton und nach einer zuerst von Minto aufgestellten vermutung Chapman. Jetzt gilt es, name, stand und wohnort der schwarzen dame aufzuspüren, was mit hilfe der auch schon von mehreren vorgängern herangezogenen dichtung *Willobie his Avisa* geschehen soll. Es ist möglich, daß dies buch irgendeine nebenbedeutung besitzt, immerhin muß man zunächst daran festhalten, daß ein Oxforder student Henry Willoughby und eine ihm nahestehend Avice ermittelt worden sind, aber Acheson verschweigt diese tatsache, die seinem flug in das luftige reich der vermutungen hinderlich sein könnte. Nach ihm ist Avisa, die heldin des gedichtes, auf der einen seite mit der schwarzen dame Shakespeares identisch, auf der andern mit Jane Davenant, der frau des Kronenwirtes John Davenant in Oxford und mutter des späteren dichters William Davenant. Zwischen den angaben der *Sonette* und der *Avisa* bestehen freilich handgreifliche unterschiede. Hier ist die heldin blond, dort dunkel mit schwarzen haaren und augen, diese ist schön, während die äußern reize der Shakespeareschen dame zweifelhaft bleiben, Avisa ist trotz zahlreicher versucher ein muster von keuschheit, die schwarze Lady ein gemeinplatz der ganzen welt. In den *Sonetten* lieben die beiden freunde dieselbe frau zu gleicher zeit

Digitized by Google

und mit gleichem erfolg, in der *Avisa* verlieben sie sich nacheinander, ohne ihr ziel zu erreichen, und die dichtung sagt noch nicht einmal, daß die leidenschaft beider sich auf denselben gegenstand richtet. In den *Sonetten* läßt der ältere freund nichts unversucht, um den jüngern von seiner liebe abzubringen, in der *Avisa* hetzt er ihn in das hoffnungslose abenteuer hinein. Über diese unterschiede geht Acheson mit der bemerkung hinweg, daß das gedicht eine satirische schmähschrift sei; aber welchen zweck soll eine satire haben, die gerade die wichtigsten tatsachen in das gegenteil verkehrt? Als bedeutsam bleibt nur übrig, daß die beiden freunde in der *Avisa* mit den buchstaben *H. W.* und *W. S.* bezeichnet werden. Die deutung Henry Wriothesley (Southampton) ist möglich, aber zunächst doch die Henry Willoughby, und da es, ganz abgesehen von der häufigkeit des namens, einen dichter William Smith in jener zeit gab, so bleibt die beziehung auf Shakespeare eine schwach begründete vermutung, die auch dadurch nicht besser wird, daß sein name und sein epos *Lucrece* in einem der *Avisa* vorangestellten empfehlungsgedicht erwähnt werden. Wir wissen, daß dieses werk den dichter in weitesten kreisen bekannt machte, und eine keusche heldin ist zu allen zeiten mit der römischen matrone in verbindung gebracht worden.

Ebenso bedenklich erscheint Achesons identifizierung der Avisa mit Jane Davenant. Beide waren allerdings frauen von gastwirten. Das gedicht drückt sich zwar in dieser hinsicht nicht deutlich aus, da aber Avisa in *Penelope's Complaint* als *conjux cauponis* bezeichnet wird, so kann über ihren stand kein zweifel bestehen. Aber ihr wirtshaus trug einen heiligen Georg als zeichen, das Davenantsche eine krone. Beziehungen zu Jane Davenant werden Shakespeare von den ältesten biographen nachgesagt. Ob das gerede begründet ist, können wir nicht wissen, wenn wir aber den von Wood und Aubry vernommenen ältesten leuten in Oxford glauben schenken, so darf man ihre angaben auch nicht willkürlich abändern. Die liebschaft soll um 1605 stattgefunden haben, Acheson verlegt sie aber in das jahr 1592, also in eine zeit, wo frau Davenant höchstwahrscheinlich noch gar nicht verheiratet war. Nichts berechtigt zu der annahme, daß sie beziehungen zu Southampton unterhalten habe. Er war auch schon früher in Oxford gewesen, während nach der *Avisa* H. W. den wohnort seiner geliebten zum erstenmal betritt und sofort sein herz verliert. Aber wenn wir uns selbst auf Achesons standpunkt stellen, wenn

Digitized by Google

wir alle seine vermutungen anerkennen und selbst den recht fadenscheinigen beweis gelten lassen, daß Matthew Royden der verfasser der *Avisa* sei, so stehen wir vor der frage, welchen zweck sollte und konnte die satire verfolgen? Hier wird Acheson völlig unhistorisch. Es ist im heutigen England und leider nicht nur dort ein beliebtes kampfmittel, einen in der öffentlichkeit stehenden mann durch enthüllungen von sittlichen verfehlungen aus seinem privatleben unmöglich zu machen. Man denke an Parnell und Charles Dilke. In den augen eines modernen Engländers würde die *Avisa* diesen zweck vielleicht erreichen, im 16. jahrhundert war sie dazu völlig ungeeignet. Über einen zwanzigjährigen Lord, der mit einer hübschen wirtsfrau anbändelte, hätte man bei erfolgreicher werbung gelacht, bei einem mißerfolg gespottet. Nicht einmal die zarteste weibliche empfindung hätte sich damals über eine solche liebschaft empört. Und nun gar Shakespeare! Bei einem schauspieler setzte man einen liederlichen lebenswandel als selbstverständlich voraus, und darunter verstand man ganz andere dinge als eine mehr oder weniger flüchtige beziehung zu einer verheirateten frau aus dem kleinbürgerstande. Was in der *Avisa* steht, selbst wenn man mit Acheson das klare gegenteil des wortlautes herausliest, konnte weder Southampton noch Shakespeare in der öffentlichen achtung herabsetzen; es ist ausgeschlossen, daß diese schrift, die sich im schlimmsten falle auf eine jugendliebschaft bezieht, der *vulgar scandal* sei, unter dem der dichter sein leben lang gelitten haben soll, und damit wird das märchen hinfällig, daß die *Avisa* gegen ihn oder seinen gönner gerichtet war.

Allerdings wurde sie später, nicht bei ihrem ersten erscheinen, als libell unterdrückt. Wir können uns den vorgang vielleicht so erklären. Die dichtung besaß zunächst keinerlei nebenbedeutung, sie rief aber eine teilweise bei Acheson abgedruckte polemik hervor, in der der niedere stand der wirtsfrau als unvereinbar mit dem wesen einer keuschheitsheldin getadelt wurde. Durch diese erörterungen kam der sinn in das buch, daß sittliche unverderbtheit nur in den untern kreisen zu finden sei, während in den höhern ständen die sittenlosigkeit herrsche. Die vornehmen damen, deren lebenswandel ja vielfach dem der *Avisa* nicht entsprach, mochten sich verletzt fühlen und besondere anzüglichkeiten darin wittern, so daß sie ein verbot des buches durchsetzten. Einer derartigen deutung suchte der verfasser in seiner *Apologie* vom jahre 1596 vorzubeugen, indem er jede persönliche beziehung seines gedichts

Digitized by Google

in abrede stellte, ja von seiner heldin erklärte, sie sei überhaupt keine wirkliche persönlichkeit, sondern nur eine verkörperung der keuschheit.

Entsprechend seiner theorie nimmt Acheson eine neue anordnung der sonette vor. Es hat keinen zweck, darauf einzugehen. Da die Thorpesche reihenfolge keine kanonische geltung besitzt, muß es jedem forscher und liebhaber überlassen bleiben, die gedichte nach seinem privatgeschmack umzustellen. Das bedenkliche ist nur, daß solche neuordnungen den anschein erwecken, als ob ein zusammenhang und eine durchlaufende handlung in den *Sonetten* vorhanden wäre. Das thema probandum wird dadurch in ein thema probatum verwandelt, und zwar durch einen redaktionellen kunstgriff, ohne daß der beweis wissenschaftlich geführt wäre.

Bei allen ausständen, die ich an Achesons verungiücktem buch zu machen habe, möchte ich den fleiß und die liebe anerkennen, mit der er sich seiner aufgabe gewidmet hat. Aber fleiß und liebe müssen erfolglos bleiben, wo jede schulung fehlt. Als beleg sei eine stelle (s. 149) angeführt, wo es wörtlich heißt: *This poem* (ein sonett) *is subscribed, "I Tomson": as I find no other poem of this age, with the same signature, and no record of any contemporary poet of that name; it is evident(?) that "I Tomson" was used by Royden as a nom de plume.* Sollte das wirklich so *evident* sein?

Es ist erstaunlich, daß das Achesonsche buch trotz seiner augenfälligen schwächen einen so weitreichenden einfluß ausgeübt hat. Freilich bei der Countess de Chambrun nimmt das nicht wunder, da der dame jedes kritische vermögen abgeht. Sie gibt ihrer arbeit, *The Sonnets of William Shakespeare* (New York und London 1913) den untertitel: *New Light and Old Evidence;* aber beim besten willen habe ich kein neues licht entdecken können, dagegen sehr viel wiederholung von altem und bekanntem, das man ebensogut oder besser bei Gerald Massey, Tyler, Dowden, ja sogar bei Acheson lesen kann. Die verfasserin nimmt allerdings einen anlauf, die persönliche natur der *Sonette* zu begründen, sie seien jugendwerke und müßten als solche einen ausgesprochen subjektiven charakter tragen, und da sie nicht für die öffentlichkeit bestimmt seien, *absolute sincerity and realism* enthalten. Aber bekanntlich sind jugendliche dichter in besonderem maße von berühmten vorbildern und modeströmungen abhängig,

Digitized by Google

und weil Shakespeare seine *Sonette* nicht selber herausgab, darf nicht gefolgert werden, daß er sie als geheime herzensbeichte für sich bewahren wollte. Die handschriftliche zirkulation, besonders von lyrischen gedichten, ist im 16. jahrhundert eine überaus häufige erscheinung. Von Acheson weicht die dame nur bei der ermittlung des rivalisierenden dichters ab, hier folgt sie der vermutung Masseys, der in Shakespeares angaben Marlowe zu finden glaubt. Neue beweise für diese annahme werden nicht erbracht. Auch das bild unseres dichters, das die verfasserin auf grund der *Sonette* entwirft, kommt trotz deren vollkommener aufrichtigkeit und realistik über die allgemeinsten züge nicht hinaus; er war optimist, dabei zur melancholie geneigt, edel, fromm, den freunden ergeben usw. Dürfte das nicht auf jeden braven dutzendmenschen zutreffen? und muß es nicht zweifel an dem subjektiven gehalt der *Sonette* erregen, wenn aus 154 gedichten nicht mehr als solche unbestimmtheiten herauszuholen sind? Das ganze ist eine üble dilettantenarbeit, die auf ein viertel des umfanges beschränkt werden könnte, wenn die meist bekannten zitate und überflüssigen abschweifungen wegblieben. Dazu gehört auch die neue anordnung der *Sonette,* für die das gleiche wie für die von Acheson gilt, nur daß sich die verfasserin die aufgabe noch etwas leichter gemacht hat als ihr vorgänger, der immerhin über eine ausgebreitete belesenheit verfügt. Nur auf einen fehler mag noch hingewiesen werden. In dem italienischen zitat (s. 76) heißt *senz' alcun decoro* nicht 'without any senery', sondern 'ohne jede erhabenheit oder würde'. Der klassizistisch geschulte verfasser vermißt nicht die dekorationen auf der englischen bühne, sondern das *Decorum,* das die theorie als ein wesentliches erfordernis des dramas betrachtete.

Unter dem einfluß Achesons steht auch die ausführliche einleitung, die Brandl der neuübersetzung der Shakespeareschen *Sonette* durch Ludwig Fulda (Berlin und Stuttgart 1913) beigesteuert hat. Die starke anlehnung unseres dichters an englische, französische und italienische vorgänger entgeht Brandl zwar nicht, aber er glaubt, daß gerade Shakespeare sich mit größter eigenkraft von der tradition des sonettes in wesentlichen dingen befreit habe. Nur er liebe einen schönen jüngling sowie eine dame, die eigentlich nicht schön und nicht edel ist. Das ist ein irrtum. Bei jedem italienischen sonettisten finden sich gedichte, die sich huldigend oder liebend an einen männlichen empfänger wenden, und schon Sannazaro, Michelangelo, Alamani

Digitized by Google

und der weniger bekannte Francesco Copetta richteten sonettenzyklen an hochgestellte, schöne freunde. In England folgte Barnfield ihrem beispiel bereits vor Shakespeare. Daß man auch eine dem anerkannten schönheitsideal nicht entsprechende frau lieben könne, versichern uns Tasso, Michelangelo, Ronsard u. a. m. Gerade das aussehen der schwarzen dame ist völlig durch die tradition und die liebestheorie der renaissance bedingt. Ihre reize dürfen dem petrarkistischen ideal nicht entsprechen, denn dann würden sie den wohltätigen *amor razionale* erwecken; ihr inneres und äußeres bild ist aber derartig, daß es nur den minderwertigen *amor sensuale* erregt. Eine solche schönheit hat aber einen zweideutigen und zweifelhaften charakter, sie besteht noch für den, der durch die niedere art der liebe verblendet ist, sie schwindet, sobald das petrarkistische ideal neben ihr in erscheinung und wirksamkeit tritt. Alle beschimpfungen, die der dichter auf die schwarze dame ausschüttet, sind gerade das gegenteil eines naturalistischen kraftstiles, nichts als die konventionelle verwerfung des *amor sensuale* und seiner trägerin, die sich bei den meisten sonettisten und meist mit genau denselben ausdrücken findet. Gerade hier, wo sich Shakespeare am wildesten gebärdet, ist er am wenigsten originell. Jedem versuch, das eigene erlebnis des dichters und die literarische überlieferung in den sonetten gefühlsmäßig gegeneinander abzuwägen, muß der erfolg versagt bleiben, mit glauben und vermuten kommt man nicht weiter, hier gilt es streng wissenschaftlich zu untersuchen, ob Shakespeare in seinem *Canzoniere* motive anschlägt, die sich nicht schon bei seinen vorgängern nachweisen lassen. Solange das nicht gelungen ist, beruhen alle weiteren ausführungen und erklärungen der *Sonette* auf einer unsicheren und rein subjektiven unterlage. Das besagt zwar nicht, daß die auftretenden personen, der blonde jüngling, die schwarze dame und der rivalisierende dichter glattweg auf erfindung beruhen, sie können sehr wohl gelebt haben, wie es ja feststeht, daß der dichter einen gönner besaß und sehr wahrscheinlich ist, daß er nicht eine, sondern zahlreiche frauen geliebt hat; aber das bild, das von diesen menschen entworfen wird, ist rein konventionell und kann schwerlich dazu dienen, ihre wirkliche persönlichkeit zu ermitteln.

In dem rivalisierenden dichter sieht Brandl Chapman und nimmt damit eine alte konjektur von Minto wieder auf. Aber darf man, von allen grundsätzlichen bedenken abgesehen, den genialen übersetzer

Digitized by Google

der *Ilias* als einen »bramarbas in versen« bezeichnen? Findet sich in den *Sonetten* wirklich eine andeutung, daß er seine *Hymnen an die nacht* ursprünglich Southampton zu widmen gedachte und durch Shakespeares kritische abwehrverse daran gehindert wurde? Hier kommt der einfluß Achesons zum durchbruch, und noch stärker, wenn Brandl bei der ermittlung der schwarzen dame auf die *Avisa* zurückgreift und sie in frau Davenant findet. Er übersieht zwar nicht, daß zwischen den angaben der Willobieschen schrift und der *Sonette* starke widersprüche bestehen, aber er glaubt, diese durch die mangelnde kenntnis des in die persönlichen beziehungen uneingeweihten verfassers erklären zu können und meint, die pointe der *Avisa* bestehe gerade darin, daß die gepriesene keuschheitsheldin im geheimen doch gefallen war. Es ist möglich, nur muß es dann so heimlich geschehen sein, daß der dichter der *Avisa*, wer es auch immer war, davon keine kunde besaß oder wenigstens nichts davon berichtete. *Quod non est in actis, non est in mundo*, muß es hier heißen. Eine derartig extensive interpretation überschreitet die zulässigen grenzen. Begreiflich und zum teil entschuldbar wird sie allerdings durch den wunsch, dem menschen Shakespeare näherzukommen und die leute kennenzulernen, mit denen er gelebt und die er geliebt hat.

Den *Sonetten* ist eine widmung vorangestellt, in der der verleger Thorpe dem erzeuger dieser gedichte, Herrn *W. H.*, unsterblichkeit wünscht. Da der dichter mit dieser widmung nichts zu tun hat, besitzt sie nur ein untergeordnetes interesse. Immerhin hat es an deutungsversuchen der beiden buchstaben nicht gefehlt. Brandl hält die vermutung von Mrs. Stopes für annehmbar, die in dem *Begetter* den stiefvater Southamptons, William Harvey, zu erkennen glaubt. Es ist gewiß denkbar, daß die losen blätter der sonettenhandschrift in seinen besitz gelangten, doch fällt es auf, daß er den schatz in die hand eines minderwertigen verlegers für eine zum wenigsten nicht berechtigte ausgabe gegeben haben soll, statt sie dem verfasser selber zurückzuliefern. Auch hatte William Harvey nach seiner ganzen stellung eher ein interesse, die veröffentlichung zu verhindern, denn in den *Sonetten* und in der *Avisa* stehen ja angeblich so kompromittierende dinge, daß man nur in andeutungen und geheimzeichen von ihnen zu sprechen wagte. Auch auf diese frage wird sich niemals eine befriedigende antwort geben lassen.

Auch Wolfgang Keller hat zu der sonettenfrage stellung

Digitized by Google

genommen, und zwar in der einleitung, die er der übersetzung dieser gedichte in der Goldenen klassikerausgabe (Berlin, Leipzig usw., o. j.) beigegeben hat. Da die *Sonette* in einer gesamtausgabe der Shakespeareschen werke nur einen untergeordneten platz einnehmen, mußte auch das vorwort kurz gehalten werden, immerhin genügt es zur erörterung der wichtigsten punkte. Erfreulicherweise beobachtet Keller eine vorsichtige zurückhaltung. Wenn es sich in den gedichten nach seiner meinung auch um bestimmte personen handelt, so hält er es, abgesehen von dem blonden freund, nach den unbestimmten angaben nicht für möglich, sie zu enträtseln, vor allem lehnt er jede verbindung mit der *Avisa* ab. Daß die sonette an den freund ganz im zeichen Petrarkas stehen, wird treffend hervorgehoben; dagegen wird die antipetrarkistische note, die in dem zweiten, der dunkeln dame gewidmeten teile herrscht, verkannt. Keller hat recht, daß es sich hier nicht um eine platonische schwärmerei handelt, es handelt sich gerade um das gegenteil, um den *amor sensuale;* aber dessen schilderung und verurteilung in der person der schwarzen sünderin ist darum nicht minder konventionell und ganz in der tonart, die wir von Franzosen und Italienern gewohnt sind. Das gilt auch für das äußere der dame selber, es ist in allen punkten das genaue gegenstück des petrarkistischen ideales, das aber nicht, wie Keller irrtümlich meint, lichte augen besitzt. Laura hat bei hellem teint und blonden haaren schwarze augen und ebenso alle ihre nachfolgerinnen, mögen sie nun weiblichen oder männlichen geschlechtes sein. Die Engländer gehen auf die augenfarbe meist nicht ein oder drücken sich absichtlich unbestimmt aus, weil blondheit mit dunkeln augen in ihrem lande nicht vorzukommen pflegt. Das petrarkistische ideal hatte sich eben in den Mittelmeerländern entwickelt und war wie die ganze modedichtung, ohne innere berechtigung, nach dem norden übertragen worden.

Eine ähnliche, maßvolle und verständige haltung nimmt auch Gregor Sarrazin ein, der uns leider zu früh durch den tod entrissen worden ist. Wenn seine arbeit (Internat. monatsschrift 8, 1071 ff.) auch im anschluß an die Achesons und Brandls entstanden ist, denen er reiche anerkennung angedeihen läßt, so kommt er doch vielfach zu andern ergebnissen. Er lehnt die *Avisa* als schlüssel des sonettenrätsels ab und sieht derartige ermittlungsversuche überhaupt als wenig erfolgversprechend an, obgleich er der ansicht ist, daß es sich in den gedichten um wirkliche und

Digitized by Google

nach der wirklichkeit gezeichnete gestalten handelt. Er wendet sich bestimmt gegen die fiktionstheorie. Diese bezeichnung ist wenig glücklich gewählt, denn die von Sarrazin bekämpfte ansicht sieht in den *Sonetten* durchaus nicht eine phantastische und willkürliche poetische erfindung, sondern ein unter dem starren zwang der tradition geschaffenes werk. Die auftretenden personen mögen wirklich gelebt haben, aber was von ihnen gesagt wird, schildert sie nicht in ihrer individuellen eigenart, sondern als verkörperungen einer bestimmten theorie. Michelangelo, um ein von mir schon mehrfach verwendetes beispiel zu benutzen, stellt die letzten dekadenten Mediceer nicht dar, wie sie wirklich waren, mit müden, schlaffen, häßlichen gesichtern, sondern verleiht ihnen griechische idealköpfe. Von porträtähnlichkeit keine spur, aber so sah der künstler seine menschen. Genau so verfährt Shakespeare, der blonde freund und die schwarze dame werden so geschildert, wie sie nach der damaligen liebestheorie sein müssen. Das läuft nicht, wie Sarrazin meint, auf virtuoses versgeklingel und wortgetändel, auf ein spiel mit geheuchelten gefühlen und gedanken hinaus, sondern in dieser theorie steckte eine lebendige kraft, die Shakespeare so gut wie Michelangelo begeisterte. Man tut dem Petrarkismus unrecht, wenn man in ihm nur eine modeströmung sieht, er bildete ein hohes ideal, das allerdings in unsern augen den fehler besitzt, daß es für den subjektivismus des dichters, für dessen eigenstes erlebnis keinen oder doch nur beschränkten raum läßt. Shakespeare hat sicher den wert der freundschaft gewürdigt und die qualen der leidenschaft empfunden; aber wie er diese beiden gefühle in den *Sonetten* darstellt, wie er das befriedigende glück des einen gegen die fressende unruhe des andern abwägt, das geschieht in den formen, vorstellungen und bildern, die jeder sonnettist des 16. jahrhunderts gebraucht. Von ihnen unterscheidet sich unser dichter nur durch das größere maß poetischer kraft. Dieselben klagen, und es handelt sich ja in der lyrik jener zeit zumeist um klagen, die uns bei Shakespeare, Torquato Tasso und Gaspara Stampa aufs tiefste erschüttern, lassen uns bei den dutzendsonettisten völlig gleichgültig, obgleich der inhalt und die ideen genau die gleichen sind. Aber bei den einen kommen sie aus der brust eines großen dichters, bei den andern aus der feder eines sonettenschmiedes.

Bei Sarrazin ist der wunsch der vater des gedankens. Er möchte aus den *Sonetten* ein möglichst umfassendes tatsächliches



Digitized by Google

material gewinnen, um auf grund der gedichte Shakespeares entwicklung darzustellen, wie er es früher auf grund der dramen in so verständnisvoller und feinsinniger weise getan hat. Wie er dabei verfährt und was er zur wesenszeichnung des dichters herauszuholen weiß, steht in einem wohltuenden gegensatz zu der oben charakterisierten grobschlächtigen art der Countess de Chambrun. Diese klebt an den buchstaben, während Sarrazin in die seele des dichters eindringt und seinen pulsschlag fühlt. Und dennoch trage ich gerade bei den *Sonetten* bedenken gegen dies verfahren. Es geht nicht unmittelbar aus den gedichten hervor, sondern diese müssen erst nach bestimmten gesichtspunkten in jüngere und ältere zerlegt und chronologisch neu geordnet werden. Gewiß besitzt die Thorpesche reihenfolge nicht den geringsten wert, aber jeder neuen kommt auch nur eine subjektive bedeutung zu. Der subjektive eindruck darf aber nicht maßgebend sein, er führt zu widersprüchen ohne ende und zum schluß zur völligen verwirrung. Während Sarrazin in den gedichten an den freund buchstäbliche wahrheit findet, sind andere forscher gerade bei diesen sonetten geneigt, vieles auf rechnung der konvention und mode zu setzen; während Wolfgang Keller aus den beschimpfungen der schwarzen dame urechte leidenschaft heraushört, sprechen andere hier von bombast und hohlem pathos; während die allgemeine ansicht das von Shakespeare beklagte, auf seinem namen ruhende brandmal in seinem schauspielerberuf sieht, ist der *vulgar scandal* nach Brandl und Acheson in den dreieckigen beziehungen zu frau Avisa zu suchen, nach Sarrazin gar in dem wilddiebstahl, den der junge Shakespeare dereinst in Stratford begangen hatte. Das eine urteil ist so gut begründet wie das andere, die erste vermutung nicht schlechter als die zweite, alle sind rein subjektiv, d. h. ohne die geringste objektive beweiskraft.

Gegen alle derartigen subjektiven und willkürlichen auslegungen der *Sonette* wendet sich Lorenz Morsbach in seiner abhandlung: *Die sonette Shakespeares im lichte der überlieferung* (Nachrichten der ges. d. wiss. zu Göttingen 1915). Er prüft die spärlichen zeugnisse, die wir, sei es von zeitgenossen des dichters, sei es von leuten, die nach ihm lebten, aber doch noch etwas von seiner person und seinen beziehungen wissen konnten, besitzen und kommt zu dem unbestreitbaren ergebnisse, daß ihnen nur die kunstvolle form der gedichte beachtenswert erscheint, daß sie dagegen an dem inhalt nichts besonderes finden. Diese feststellung

Digitized by Google

ist außerordentlich dankenswert, und Morsbachs forderung, daß sie die grundlage der künftigen sonettenforschung bilden muß, erscheint durchaus berechtigt. Hätten die *Sonette* die heikle, wohl gar kompromittierende bedeutung, die heute in sie hineingelegt wird, so mußte das den zeitgenossen auch auffallen; sie erblickten aber in den gedichten nichts als den üblichen *Canzoniere*, formvollendeter als die sammlungen kleinerer geister, aber sachlich von ihnen nicht verschieden. Wir müssen uns überhaupt hüten, unsere heutigen, zweifellos sehr überspannten anschauungen auf die lyrik des 16. jahrhunderts zu übertragen. Wir nehmen an, daß der dichter, wo er in der ersten person spricht, sein eigenstes erlebnis bekunde. Für die renaissance trifft das nur in den seltensten ausnahmen zu, die ichform deckte damals allgemein poetische, nicht aber individuell-menschliche empfindungen.

Im zweiten teil seiner abhandlung zeigt Morsbach, daß auch die berühmte Thorpesche widmung der *Sonette*, aus der man das unglaublichste herausgequält hat, weder sachlich noch sprachlich etwas besonderes bietet. *Begetter* kann nur 'erzeuger' im sinne vom geistigen vater der gedichte bedeuten, und der mit diesem titel bezeichnete W. H. braucht durchaus nicht die gleiche person wie der vom dichter gepriesene freund zu sein. Morsbach hält alle versuche, auf grund des vorhandenen materials diesen erzeuger zu ermitteln, für zwecklos, nur das eine läßt sich nach der anrede *Mr.* sagen, daß er kein hoher aristokrat war. Wir können uns wohl denken, daß Shakespeare von irgendeinem bekannten angeregt wurde, gleich manchem vorgänger einen sonettenkranz um das haupt seines neu erworbenen gönners zu winden. Der gute rat kann aus recht praktischen gründen gegeben und ausgeführt worden sein. Das angebliche große rätsel der widmung löst sich in der einfachsten weise, ohne daß man zu den entlegensten und geheimnisvollsten deutungen seine zuflucht nehmen muß. Es ist ein verdienst Morsbachs, daß er die sonettenforschung auf den festen geschichtlichen boden zurückgeführt hat, den sie niemals hätte verlassen sollen.

Zum schluß sei noch auf Paul Rödders arbeit: *Shakespeares sonette im lichte der neueren forschung* (Beilage des realprogymnasiums zu Gollnow 1913) hingewiesen. Es ist eine fleißige und übersichtliche darstellung der verschiedenen theorien und streitfragen, die durch die gedichte hervorgerufen sind. Der verfasser vermeidet es meistens, selber stellung zu nehmen, wo es aber ge-



Digitized by Google

schieht, sucht er zwischen der fiktionstheorie und den persönlichen auslegungen zu vermitteln. Ähnlich wie Keller meint er, daß die gedichte an die schwarze dame auf wahrheit beruhen, die freundschaftsonette dagegen viel konventionelles enthalten. Diese scheidung ist ungeschichtlich und aus den heutigen anschauungen geschöpft. Die leidenschaft zu einem unwürdigen weibe können wir noch gefühlsmäßig erfassen, sie ist uns ohne weiteres begreiflich, die verehrung eines schönen jünglings dagegen erscheint uns heute angelernt und erkünstelt. Beide gefühle entsprangen aber gleich ungezwungen der petrarkistischen ideenwelt der renaissance.

Berlin. Max J. Wolff.

## SCHULAUSGABEN DER SHAKESPEARE-DRAMEN.

Die wahl des lesestoffs im englischen unterricht ist bei der fülle der unternehmungen, die den englischen schriftstellern eingang in die deutsche schule vermitteln wollen, keine leichte aufgabe. Wer das als »Lektüre-kanon« bezeichnete, von dr. Reichel herausgegebene verzeichnis aller als brauchbar erkannten deutschen schulausgaben englischer schriftsteller durchblättert, wird überrascht sein von der gewaltigen fülle der ausgaben. Wenn auch dieses heftchen und die verlagsverzeichnisse die auswahl des neuen lektürestoffes erleichtern, so bleiben der schwierigkeiten doch noch genug. Lehrpläne der einzelnen staaten und schulgattungen und vor allem die leistungsfähigkeit der betreffenden klassen sind die hauptrichtungspunkte für eine zweckmäßige auswahl der fremdsprachlichen klassenlektüre.

Wenn auch die urteile über die literarische bedeutung der einzelnen dichter und den wert einzelner literaturwerke hinsichtlich ihrer verwertung in der schule im einzelnen oft recht weit auseinandergehen, so haben sich doch im lauf der zeit die werke dreier englischer dichter gleichsam als höhepunkte der englischen schriftstellerlektüre herausgebildet, an denen keine schülergeneration vorübergeht: Shakespeare, Scott und Dickens. Welche gesichtspunkte auch bei der auswahl der schriftstellerlektüre maßgebend sein mögen: Einführung in das fremde volkstum, geschichtliche oder kulturgeschichtliche kenntnisse, ethische oder ästhetische ziele oder rein praktische zwecke, immer weisen die wege zu einem dieser drei großen der englischen literatur. Freilich, der rein literarische wert eines literaturwerkes ist für die schule nicht allein

Digitized by Google

auschlaggebend, die lektüre muß auch der sprachlichen förderung des schülers dienstbar gemacht werden. Ein größeres herausarbeiten der rein geistigen bildungswerte ist erst auf der oberstufe möglich, wo die formalen schwierigkeiten der lektüre in der hauptsache überwunden sind. Hier steht naturgemäß von den dichtern Shakespeare fast allein im mittelpunkt der lektüre, nicht nur weil der unsterbliche dramatiker der Briten den höhepunkt der englischen literatur bedeutet, sondern auch weil seine werke wie ein unerschöpflicher quell durch die fülle und tiefe der gedanken und die schönheit der sprache immer aufs neue reiche erquickung spenden.

Über die dramen Shakespeares, die für die deutschen schulen in betracht kommen, hat sich Wilhelm Münch im Shakespearejahrbuche 1902 eingehend verbreitet. Aber wenn auch die zahl der dramen, die für die lektüre in der schule geeignet sind, in der hauptsache feststeht, so treten doch immer noch fortwährend neue ausgaben zu den alten, so daß es nicht leicht ist, sich in der fülle der Shakespeare-ausgaben für die schule zurechtzufinden. Die nachfolgende übersicht über die schulausgaben Shakespearescher dramen will keine neuen kritischen gesichtspunkte herausarbeiten. Sie will nicht mehr sein als eine bestandesaufnahme, welche zeigt, welche schulausgaben den weg zwischen Shakespeare und der deutschen schule vermitteln wollen zu einer zeit, wo wir mitten im weltkrieg mit der ganzen kulturwelt den 300jährigen todestag des unsterblichen Briten begehen.

1. Diejenige sammlung, die die meisten dramen Shakespeares der schule zugänglich gemacht hat, ist Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller*. Nicht weniger als 16 dramen liegen hier in schmucken bändchen vor. Obgleich an diesen 16 bänden 12 herausgeber beteiligt sind, zeigen die ausgaben doch im großen und ganzen ein ziemlich einheitliches gepräge. Die meisten sind innerhalb der letzten fünf jahre erschienen und haben das titelbild der ersten folio aus S. Led, *Shakespeare's Life and Work*. Alle haben text und anmerkungen in einem bande vereinigt, und immer bildet ein lückenloses verzeichnis der eigennamen mit angabe der aussprache den abschluß. Die ausgabe des *Macbeth* hat Georg Kohlmann besorgt. Die dem texte vorausgehende einleitung ist sorgfältig gearbeitet. Sie beschäftigt sich mit der entwicklung der dramatischen kunst in England während

Digitized by Google

des mittelalters und gibt ein im wesentlichen nach Lee, Koch und Wolff gezeichnetes lebensbild Shakespeares. Dann beschäftigt sich der herausgeber mit dem drama selber, behandelt überlieferung des textes, abfassungszeit, quellen, ort und zeit der handlung, charakter und metrische eigentümlichkeiten. Der anhang enthält auf 30 seiten die nötigsten anmerkungen, die nichts überflüssiges bringen. — Die *Hamlet*-ausgabe ist von Leopold Brandl besorgt und bietet den vollständigen text. Da das werk in der klassenlektüre kaum vollständig bewältigt werden kann, soll der lehrer nach eignem ermessen zwischen dem, was in der schule erledigt werden kann, und dem, was für die häusliche lektüre aufgespart werden soll, teilen. Die einleitung ist gegenüber der der *Macbeth*-ausgabe bereichert um einen abschnitt über das theater zur zeit Shakespeares. Ein anderer, »Urteile über das drama«, stellt eine art vorsichtiger einführung in das Hamletproblem dar. Die anmerkungen vergleichen den sprachgebrauch Shakespeares häufig mit dem des modernen Englisch. — Die von Georg Kohlmann besorgte ausgabe des *King Lear* läßt in der einleitung die strenge gliederung vermissen, die die beiden erwähnten bändchen auszeichnete. Die anmerkungen im anhang beschäftigen sich auch mit der deutung unklarer stellen.

Von den historischen dramen sind in der Freytagschen sammlung vertreten: *King John, Richard II., Henry V., Richard III., Julius Caesar* und *Coriolanus*. Die ausgabe des *King John* hat Franz Blume besorgt, der damit, von einigen älteren ausgaben abgesehen, das drama zum ersten male der schule wieder zugänglich gemacht hat. Hier verdienen besondere beachtung die metrischen bemerkungen und die anmerkungen, die außer sachlichen erläuterungen auch die deutung und erklärung schwieriger stellen bringen. Auch ist hier in vielen fällen der veraltete englische ausdruck durch den jetzt gebräuchlichen umschrieben. — Ph. Aronstein gibt in seiner ausgabe *Richards II.* eine einleitung über Shakespeares leben und werke im allgemeinen und die historien im besonderen. Hier beschäftigt er sich mit der stellung Richards II. in geschichte und literaturgeschichte. Dann behandelt der herausgeber das drama selber in hinsicht auf stoff, quellen, überlieferung und schicksal auf der bühne. Den abschluß der umfangreichen einleitung bildet eine betrachtung des stückes als kunstwerk. Vielleicht hätten manche partien der umfangreichen einleitung etwas gekürzt und dafür ein kleiner abschnitt über das theater zur zeit

Digitized by Google

Shakespeares beigegeben sein können. Die anmerkungen geben kleine abschnitte von Holinsheds Chronik wieder und lassen damit einen blick in das schaffen des dichters zu. — Eins der umfangreichsten bändchen der sammlung ist die ebenfalls von Ph. Aronstein veranstaltete ausgabe von *King Henry V.* Sie entspricht in anlage und ausführung ganz und gar der vorigen ausgabe. Jedenfalls vermißt man kaum etwas, was dem schüler zum verständnis des stückes nötig ist. — *Richard III.* ist von Leopold Wurth herausgegeben. Das buch ist ausdrücklich für die oberste klasse der höheren lehranstalten bestimmt. Bemerkenswert für diese ausgabe ist eine knappe zusammenstellung der eigentümlichkeiten des Shakespeareschen Englisch. Die anmerkungen enthalten das, was in den gängigen schulwörterbüchern nicht zu finden ist. Auch sind hier ältere, nicht mehr gebräuchliche ausdrücke durch moderne wendungen ersetzt. Wurth verzichtet auf die erklärung umstrittener textstellen, weil er diese aufgabe ganz dem lehrer überlassen will. — *Julius Caesar* gehört zu den gelesensten stücken Shakespeares, weil es inhaltlich und stofflich weniger schwierigkeiten bietet und dem interessenkreise der schüler näher steht. Die ausgabe in der Freytagschen sammlung hat August Sturmfels in durchaus mustergültiger weise besorgt. Auch hier ist der zum verständnis des stückes nötige apparat recht gut. Das literarische, sachliche und sprachliche des stückes wird eingehend behandelt. Recht dankenswert ist der abschnitt über die abweichung der sprache Shakespeares vom heutigen sprachgebrauch mit einer liste der wörter, die in anderer als der heutigen bedeutung gebraucht werden. Auch die anmerkungen sind recht zweckmäßig. Jedenfalls bildet die *Julius Caesar*-ausgabe einen der höhepunkte dieser langen reihe verdienstvoller Shakespeare-ausgaben des Freytagschen verlags. Das bändchen eignet sich auch recht gut zur einführung in die lektüre Shakespearescher texte. — Die ausgabe des *Coriolanus* hat Gustav Krüger besorgt. Er beschränkt sich vorwiegend auf das stoffliche, denn er gibt zunächst die geschichtlichen grundlagen des stückes und verbreitet sich dann ziemlich ausführlich über die geschichte des stückes und seine quellen, wobei er sehr eingehend das verhältnis des Shakespeareschen stückes zur Plutarch-übersetzung des Sir Thomas North darlegt. Das ist für reifere schüler von ganz besonderem interesse, weil sie damit einen trefflichen einblick in Shakespeares dichterwerkstätte erhalten. Allerdings ist dadurch die ausgabe

Digitized by Google

besser als abschluß der Shakespeare-lektüre geeignet. — Eine ausgabe des *Tempest,* der naturgemäß nur für die reiferen stufen der höheren schule und den universitätsbetrieb in betracht kommt, legt Max Lederer vor. Aber der gebrauch an höheren schulen wird durch die mustergültige einleitung sehr erleichtert, die alles zum verständnis des stückes nötige nach den besten hilfsmitteln zusammenstellt. Sie bietet eine übersicht über die entwicklung des englischen dramas bis Shakespeare, eine knappe biographie des dichters, aber eine ausführliche behandlung des dramas selbst nach entstehungszeit, quelle, ort und zeit der handlung, charakteristik der personen, literarischer nachwirkung und metrik. Dabei hatte der herausgeber die absicht, »den schüler in die fragen und probleme einzuführen, welche die Shakespeare-forschung beschäftigen und ihn wenigstens mit einigen lösungsmethoden und -möglichkeiten bekannt zu machen«. Diese absicht ist durchaus zu billigen. Die anmerkungen sind nach ähnlichen gesichtspunkten bearbeitet. Sie bieten die übersetzungen schwieriger stellen und hinweise auf parallelen in werken zeitgenössischer dichter. — Immanuel Schmidt hat die ausgabe des *Merchant of Venice* besorgt. Auch er hat eine recht brauchbare ausgabe geliefert, die in einer 29 seiten umfassenden einleitung die schwierigkeiten der lektüre durch reichliche aufklärung in sprachlicher und sachlicher beziehung zu heben sucht und in den anmerkungen außer den üblichen sinn- und worterklärungen auch eine knappe zusammenfassung des inhalts der einzelnen szenen bietet. — Die ausgabe von *As you like it* lieferte Franz Eigl. Sie ist ganz in dem rahmen der übrigen ausgaben des gleichen verlags gehalten und behandelt des dichters leben und werke und beschäftigt sich ausführlich mit dem drama, dessen kenntnis sie vermitteln will. — *The Winter's Tale* ist von Emil Penner herausgegeben. Die einleitung überschreitet den üblichen umfang nicht, gewährt aber dem studium der quelle einen weiten raum, um dem schüler einen begriff von der arbeitsweise des dichters zu geben. Die anmerkungen legen das hauptgewicht auf die sachlichen erläuterungen und die deutung schwer verständlicher stellen, deren zahl gerade in diesem drama nicht gering ist. — Das lustspiel *Much Ado about nothing* wurde von Georg Kohlmann zum ersten male für die schule bearbeitet vorgelegt. Er hat es der schule zugänglich gemacht, weil es in bezug auf die zahl der aufführungen an deutschen bühnen an hervorragender stelle steht, und weil es sich durch leichtigkeit der sprache, ein-

Digitized by Google

fachen gang der handlung und textliche überlieferung für diese zwecke besonders empfiehlt. Ja, er hält es sogar als erstes werk, das den schülern von Shakespeare dargeboten wird, geeignet. In diesem sinne hat er auch seine ausgabe ausgestaltet. Die einleitung bringt angaben über abfassungszeit, quellen und textüberlieferung und eine übersicht über die abweichungen des Shakespeareschen sprachgebrauchs. Dagegen sind die anmerkungen knapp gehalten, weil der text kaum nennenswerte schwierigkeiten bietet. Auch von *A Midsummer-Night's Dream* gab es bis vor kurzem keine schulausgabe. Hiervon hat Ortgies Siefken eine ausgabe vorgelegt, nachdem er in dem vorwort die berechtigung einer schulausgabe dieses lustspiels dargetan hat. Auch hier sucht die einleitung den zusammenhang mit den übrigen werken des dichters herzustellen und das verständnis des stückes wirksam vorzubereiten. Sie umfaßt die entwicklung des englischen lustspiels bis Shakespeare, das theater der Shakespearezeit, die nötigen angaben über das stück mit ausreichender charakterisierung der metrischen form. Die anmerkungen bringen mancherlei erklärungen der zahlreichen mythologischen beziehungen.

Eine ausgabe, die schon auf dem titel ausdrücklich für die hand der studenten bestimmt ist, ist die ausgabe der *First Part of King Henry IV.* von Gustav Krüger. Dieser bestimmung der ausgabe entsprechend enthält die einleitung nur angaben, die das stück betreffen und überlieferung, abfassungszeit und quellen behandeln. Aus Holinsheds Chronik sind größere abschnitte abgedruckt, auf denen sich szenen des Shakespeareschen stückes aufbauen. Die anmerkungen geben nicht nur sprachgeschichtliche erörterungen, sondern auch eigene erklärungen von solchen stellen, die schwierigkeiten bereiten.

Man sieht, was für eine erstaunliche fülle von arbeit hier für die Shakespeare-lektüre an Deutschlands höheren schulen in der Freytagschen sammlung geleistet ist. Gerade der umstand, daß manche bände mehr für die einführung in Shakespeare, andere für solche klassen, die sich schon mit Shakespeare beschäftigt haben, bestimmt sind, gibt diesen ausgaben besonderen wert.

2. Mit 9 Shakespeare-ausgaben kann der verlag der Dykschen buchhandlung (Leipzig) aufwarten. Davon entfallen 8 auf die *Neusprachliche reformbibliothek* und 1 auf Dyks *Neusprachliche schulausgaben.* Alle ausgaben der *Reformbibliothek* (herausgeg. von Hubert und Kron) sind nur einsprachig; das

Digitized by Google

heft mit den anmerkungen ist lose in den einband eingefügt und will zugleich das wörterbuch ersetzen, das bei diesen ausgaben in wegfall kommt. Nicht zu vermeidende neue und schwere worte sind in den fußnoten verdeutscht. Die Shakespeare-ausgaben bringen in englischer sprache eine kurze biographie des dichters, eine einführung in das betreffende werk sowie eine knappe Shakespearegrammatik und verslehre. Die ausgaben werden wahrscheinlich vorzugsweise an solchen schulen gebraucht werden, wo der ganze unterricht auf einen nur einsprachigen betrieb der sprach-erlernung angelegt ist. Ob auf diese weise gerade bei der Shakespearelektüre der ganze reiche inhalt der dramen des großen dichters ausgeschöpft werden kann, soll hier nicht untersucht werden. — Die *Macbeth*-ausgabe hat Richard Kahle besorgt. Die ausgabe ist sorgfältig gearbeitet und sicherlich gut brauchbar. Die englischen anmerkungen unterstützen das verständnis in bemerkenswerter weise. Beigegeben ist ein bild des Shakespeare-denkmals in Weimar. — Die von Julius Heiss besorgte ausgabe des *Hamlet* zeigt als titelbild Josef Kainz als Hamlet. Die einleitung enthält die üblichen darlegungen, darunter eine knappe und übersichtliche zusammenstellung aller dramen Shakespeares und einen ziemlich ausführlichen kommentar, dessen bloße durchsicht schon beweist, daß das drama nur der reifsten stufe unserer höheren schulen dargeboten werden kann. — *King Lear* ist von Wilhelm Neumann herausgegeben. Hier ist die einleitung mit biographie, übersicht über des dichters werke, einführung in das drama, grammatik und prosodie auf 10 seiten zusammengedrängt, so daß dem lehrer noch manches hinzuzufügen bleibt. Jedenfalls wird diese ausgabe vor allem für bessere klassen der oberstufe in betracht kommen, aber hier einen guten prüfstein abgeben, inwieweit die schüler bei einsprachigem betriebe imstande sind, in die tiefen dieser meisterwerke einzudringen. — Von den geschichtlichen dramen liegen vor *King Richard III.* und *Julius Caesar*. Die von Eugen Glaser besorgte ausgabe des ersteren zeigt als titelbild das sogenannte Grafton Portrait von Shakespeare. Die einleitung ist gegenüber denen der anderen bändchen um eine genealogische tafel vermehrt, die über die ziemlich verwickelten genealogischen beziehungen aufklärung gibt. Die ausgabe des *Julius Caesar* ist von Richard Kahle. Die einleitung und die sachlichen anmerkungen sind umfangreicher, die worterklärungen kurz, bestimmt und geschickt. Überhaupt ist die sprache der

Digitized by Google

Notes immer schlicht und einfach. Die archaistischen sprachformen sind ausdrücklich als solche bezeichnet. — Von den komödien sind drei vertreten, und zwar *The Merchant of Venice* von Richard Kahle herausgegeben, *A Midsummer-Night's Dream* und *The Winter's Tale,* beide von Ferdinand Gutheim herausgegeben. Alle drei ausgaben lassen kaum etwas vermissen, was den schülern den ästhetischen genuß und das sprachliche verständnis erschließen hilft. Während die Kahlesche ausgabe des *Merchant of Venice* die aussprachebezeichnung für alle eigennamen angibt, was ganz unerläßlich erscheint, geben die beiden Gutheimschen ausgaben nur die betonung der eigennamen durch bezeichnung mit akzenten an. Aber von diesen einzelheiten abgesehen, zeigen alle Shakespeare-ausgaben der *Neusprachlichen reformbibliothek* ziemlich verwandte züge. Sie sind alle recht brauchbar, die meisten von ihnen werden freilich sicher nur in besonders guten klassen für den gebrauch in betracht kommen, dann aber mit gutem erfolge verwendet werden können.

In Dyks *Neusprachlichen schulausgaben* ist von Julius Heiss eine *Hamlet*-ausgabe erschienen, wo einleitung und anmerkungen in deutscher sprache geschrieben sind. Beides stimmt mit der oben erwähnten, ebenfalls von Heiss besorgten reformausgabe in der hauptsache überein. Nur die anordnung der anmerkungen ist eine etwas andere, indem diese für jede textseite in »sprachliches« und »sachliches« geteilt sind.

3. Mit 8 ausgaben von dramen Shakespeares ist auch der verlag von Velhagen & Klasing (Bielefeld) mit seiner *Sammlung französischer und englischer schulausgaben,* sicherlich einer der reichhaltigsten sammlungen für die zwecke der schullektüre, vertreten. Die ausgaben dieses verlages legen besonderes gewicht auf geschmackvolle ausstattung und beigabe von abbildungen und karten, was auch den Shakespeare-ausgaben zugute gekommen ist. Die meisten der Shakespeare-ausgaben dieses verlags sind nach modernen pädagogischen gesichtspunkten neu bearbeitet, die aussprachebezeichnungen sind verbessert und die anmerkungen zumeist gekürzt. So enthält die von August Sturmfels neubesorgte ausgabe des *King Lear* außer einem titelbild, einem Shakespeareporträt auch eine abbildung des Globe-Theatre zur zeit Shakespeares mit einer karte Englands und einem plan von London um 1400. Die bilderbeigabe und zum teil auch die karten sind übrigens in allen bänden die gleichen. Die einleitung

Digitized by Google

enthält eine ausführliche darstellung von Shakespeares leben, von den englischen bühnenverhältnissen im 16. jahrhundert, eine übersicht über Shakespeares werke und eine knappe einführung in das drama selber. Die in einem besonderen heftchen beigegebenen anmerkungen stellen auf 10 seiten die häufigsten abweichungen vom heutigen sprachgebrauch zusammen, wollen aber mehr das verhältnis der schwierigen stellen erleichtern als unmittelbare übersetzungen bieten. — *Macbeth* ist von dem unlängst verstorbenen, besonders auf methodischem gebiete verdienten Oskar Thiergen herausgegeben. Die einleitung umfaßt hier außer biographie und einer einführung in Shakespeares werke auch eine recht übersichtliche darstellung des versbaues und einige knappe angaben über das drama *Macbeth* im besonderen, die den weg zum verständnis des textes ebnen sollen. Das anmerkungsheft ist recht geschickt bearbeitet. Überall ist aus der fülle des vorhandenen materials ausgewählt, was für die zwecke des unterrichts in betracht kommt. Die aussprache aller eigennamen ist in phonetischer umschrift angegeben.

Von den Historical Plays liegen hier vor: *Richard II.* und *Richard III.* Die neuherausgabe des ersteren hat F. Ost besorgt, der seiner ausgabe die Globe-Edition zugrunde gelegt hat. In der 24 seiten umfassenden einleitung findet sich ein abschnitt Shakespeare und Bacon, der in für die schüler der oberklassen geeigneter weise die Shakespeare-Bacon-frage geschickt behandelt. Daß den geschichtlichen darlegungen eine stammtafel beigegeben ist, ist sehr zu begrüßen. Bei der erklärung sind alle wichtigen hilfsmittel ausgiebig benutzt, so daß die anmerkungen überall solche stellen, die den schülern unklar sein dürften, aufhellen. — Auch die ausgabe des *Richard III.* hat Oskar Thiergen besorgt. Sie entspricht in anlage und ausgestaltung ganz den beiden vorher erwähnten bändchen. Da *Richard III.* zu den umfangreicheren dramen Shakespeares gehört, ist auch diese ausgabe etwas umfangreicher als die übrigen. Die einleitung nimmt 52 seiten in anspruch. Mehr als die hälfte davon entfällt auf die erörterung der geschichtlichen grundlagen des stückes, denen Thiergen mit besonderer sorgfalt nachgegangen ist. Auch die anmerkungen weisen gelegentlich auf abweichungen des stückes von den historischen vorgängen hin. — Auch von den beiden Römerdramen, die der verlag verlegt, ist die eine, die des *Coriolanus*, von Oskar Thiergen bearbeitet. Die einleitung ist von mittlerem umfange und stellt in geschickter weise alles zusammen, was jeder schüler

Digitized by Google

von Shakespeare wissen muß, der die oberen klassen unserer höheren schulen durchläuft. Die anmerkungen sind etwas umfangreicher, dennoch bleibt dem lehrer noch manches zu tun übrig. — Die ausgabe des *Julius Caesar* legt Carl Winderlich vor. Er gibt auf s. 8—13 eine chronologische anordnung von Shakespeares dramen mit jedesmaliger angabe der quelle. Vielleicht würde sich eine zusammenstellung und anordnung der dramen nach ihrer gattung mehr empfehlen als die sehr umstrittene chronologische anordnung. Das bändchen weicht in seiner ausgestaltung auch insofern von den übrigen schulausgaben desselben verlags ab, daß alles nötige über quellen, verhältnis zur geschichte, aufbau und charaktere des dramas in den anmerkungen untergebracht ist, die infolgedessen etwas umfangreicher sind. — Auch beim *Tempest* erscheint Oskar Thiergen wieder als herausgeber. Die einleitung gibt alles zur einführung in die lektüre und zum verständnis des dramas nötige. Hinzu kommt als etwas besonderes noch eine kurze inhaltsangabe des stückes, die ich für überflüssig halte. Die anmerkungen sind nicht zu umfangreich, obwohl der herausgeber bei schwierigen oder verderbten stellen oft mehrere deutungen nebeneinander stellt und damit in das problem der textkritik einführt. — Die herausgabe des *Merchant of Venice* hat F. Ost besorgt, der auch schon als herausgeber von dramen Shakespeares erwähnt war. Auch diese ausgabe bringt einen abschnitt über die Shakespeare-Bacon-frage.

Alle 8 bändchen erwerben sich verdienste um die kenntnis des großen dramatikers in unsern höheren schulen und haben eine weite verbreitung gefunden. Sicherlich sind nicht alle gleichwertig, aber je nach ihrem persönlichen urteile stellten die verschiedenen herausgeber verschiedene gesichtspunkte bei ihrer arbeit in den vordergrund, so daß jeder lehrer imstande ist, etwas zu finden, was mit seiner eigenen ansicht über die darbietung von Shakespeares dramen übereinstimmt.

4. In der Weidmannschen sammlung (Berlin), die zu den ältesten und verbreitetsten sammlungen fremdsprachlicher lektüre gehört, liegen ebenfalls 8 Shakespeare-ausgaben vor. Für eine schulausgabe außergewöhnlich umfangreich ist die *Hamlet*-ausgabe, die zwei verhältnismäßig starke bände (236 u. 181 ss.) umfaßt. Der eine band enthält einleitung und text, der andere die anmerkungen. Natürlich ist die ausgabe in erster linie für lehrer und studierende bestimmt. Für die schule kommt diese ausgabe

Digitized by Google

wohl nur dann in betracht, wenn mehr als ein semester (vielleicht ein jahr) auf die *Hamlet*-lektüre verwendet werden kann. Allerdings würde damit eine recht gründliche einführung in Shakespeares kunst und in die Shakespeare-forschung ermöglicht. Die neuherausgabe des *Hamlet* hat der bekannte Shakespeare-forscher Hermann Conrad besorgt, der damit ein gut teil seiner lebensarbeit in diesen bänden niedergelegt hat. Die 1880 erschienene, von H. Fritsche besorgte ausgabe ist gründlich umgearbeitet, in der einleitung nach den neueren forschungen neu gestaltet, dagegen ist in der erklärung manches, was auch jetzt noch gültigkeit hat, übernommen und als solches auch besonders gekennzeichnet. Die 82 seiten umfassende einleitung enthält die abschnitte: Altenglands und Shakespeares bühne, Shakespeares vers und einführung in das drama. Die letztere behandelt: Entstehung, der vorliegende text, quellen, Hamlets charakter, lokalität und zeit der handlung. Im texte sind die abweichungen der einzelnen überlieferungen kenntlich gemacht. Die anmerkungen weisen auf alles hin, was in bezug auf sprachgebrauch, kulturgeschichtliche verhältnisse unklar oder bemerkenswert ist.

Die *Macbeth*-ausgabe des Weidmannschen verlags stammt ebenfalls von Hermann Conrad. Sie ist viel weniger umfangreich als die vorher erwähnte *Hamlet*-ausgabe. Die 39 seiten umfassende einleitung beschäftigt sich nur mit dem stück selbst. Darin ist bemerkenswert die gründliche untersuchung, die Conrad über die abfassungszeit anstellt, wobei er die äußeren und vor allem die inneren indizien (stil und metrik) recht eingehend behandelt. Weit kürzer wird quelle und handlung besprochen. Dem text ist die Dycesche und die Cambridge-Edition zugrunde gelegt. Auch bei der *Macbeth*-ausgabe sind die anmerkungen verhältnismäßig umfangreich (104 ss.). Sie geben allerlei kritische bemerkungen und weisen auch auf die frühere wortbedeutung hin, wenn erforderlich. Auch diese ausgabe ist eine anerkennenswerte pädagogische leistung. — Die ausgabe des *King Lear* stammt aus dem jahre 1879 und ist von Alexander Schmidt besorgt. Nach früherer gepflogenheit stehen die anmerkungen unter dem text. Die einleitung beschäftigt sich vorzugsweise mit den quellen, gibt aber auch aufschluß über die überlieferung des stückes. Natürlich ist in einleitung und anmerkungen mancherlei durch die neuere Shakespeare-forschung, die gerade in den letzten jahrzehnten bedeutende fortschritte gemacht hat, überholt.

Digitized by Google

Von den geschichtlichen dramen liegen vor: *Henry V., Julius Caesar* und *Coriolanus*. Die ausgabe des *Henry V.* hat W. Wagner besorgt. Auch diese gehört zu den älteren schulausgaben des verlages, bedeutet aber für ihre zeit eine recht ansehnliche leistung. Die einleitung behandelt die entwicklung der »historie« bis auf Shakespeare und die geschichtlichen grundlagen des stückes. Mehrere stammbäume, die die genealogischen verhältnisse verdeutlichen, bilden den schluß. Die anmerkungen umschreiben, was von besonderem interesse ist, weil es die jüngsten reformausgaben wieder tun, häufig den veralteten oder ungewöhnlichen ausdruck durch einen bekannteren. — Die 1881 erschienene und von dem bekannten Shakespeare-kenner Alexander Schmidt bearbeitete ausgabe des *Julius Caesar* hat ebenfalls Hermann Conrad durchgesehen und erweitert und vor allem das hinzugefügt, was die forschung der letzten jahrzehnte an wertvollem ans tageslicht gefördert hat. Dieser ausgabe fehlt die übliche einleitung, nur das knappe vorwort von Al. Schmidt behandelt kurz abfassungszeit und quelle dieser tragödie. Die anmerkungen des neuen herausgebers sind gegenüber den alten zusammengestrichen oder auch erweitert, aber sie bedeuten immer verbesserungen. Sie bieten grammatische, sprachgeschichtliche oder metrische erklärungen. — Die ausgabe des *Coriolanus* hat ebenfalls Al. Schmidt besorgt. Auch sie gehört zu den älteren schulausgaben des Weidmannschen verlags. Die einleitung bietet den üblichen apparat zum verständnis, die anmerkungen sind reichlich und machen vor allem auf die unterschiede vom heutigen sprachgebrauch aufmerksam.

Von den komödien sind vertreten *The Merchant of Venice* und *The Tempest*. Die erste von H. Fritsche besorgte ausgabe des *Merchant of Venice* hat L. Proescholdt neu bearbeitet. Auch hier hat der neue bearbeiter im wesentlichen dasselbe getan, nämlich die ergebnisse der neueren forschung für dieses drama nutzbar gemacht. Die einleitung behandelt in interessanter und fesselnder weise des dichters leben und werke und orientiert über abfassung, früheste drucklegung und quellen des *Merchant of Venice*. Die anmerkungen in einem besonderen, dem textbande beigegebenen hefte enthalten außer sprachlichen auch eine fülle von kulturgeschichtlichen bemerkungen zum texte. — Die ausgabe des *Tempest* von R. Riechelmann stammt aus dem jahre 1881 und ist von anerkennenswerter gründlichkeit. Die einleitung bringt

Digitized by Google

die stereotype biographie Shakespeares mit einer übersicht über seine werke und bespricht dann den *Tempest*, von dem abfassungszeit, quelle und versbau erörtert wird. Die anmerkungen sind knapp und bündig, aber immer klar. Aber es wäre zu wünschen, daß auch diese ausgabe wie die übrigen älteren sich nicht nur in neuem gewande präsentierte, sondern auch in einleitung und anmerkungen die neuen ergebnisse der Shakespeare-forschung berücksichtigung fänden. Jedenfalls gehört das, was in neuen ausgaben vorliegt, zu dem wertvollsten, was von den werken Shakespeares in schulausgaben vorliegt.

5. Zu den jüngsten unternehmungen auf dem gebiete der fremdsprachlichen schulausgaben gehören Goedels *Neusprachliche schultexte und präparationen*, die im verlage der Norddeutschen Verlagsanstalt (O. Goedel) in Hannover erschienen sind. Hier wird auf die neusprachliche lektüre etwas übernommen, was die altsprachliche lektüre schon lange mit gutem erfolge verwendet: die gedruckten präparationen, die die spezialwörterbücher ersetzen sollen. Es gibt manche, die diese art der präparationen für den neusprachlichen unterricht verdammen, aber wenn sie irgendwo berechtigung haben, so sicherlich für die lektüre Shakespearescher dramen, die in bezug auf wortgebrauch, grammatische abweichungen recht viel erläuterndes beiwerk nötig haben. So wird man an der hand dieser gedruckten präparationen nicht nur eine erweiterung des sprachlichen wissens, sondern auch ein besseres verständnis der sprachlichen form erreichen. In dieser sammlung von Goedels *Neusprachlichen schultexten und präparationen* liegen bisher 6 dramen Shakespeares vor. Von den tragödien sind *Hamlet* und *Macbeth* vertreten. Zu dem ersten der beiden werke hat P. Vetter text und präparationsheft herausgegeben. Der textband enthält nur den text, das präparationsheft dagegen eine in englischer sprache geschriebene einleitung: "Life and Works of William Shakespeare with special reference to *Hamlet*." Die eigentliche präparation enthält die unbekannten wörter in der reihenfolge ihres vorkommens in übersichtlicher satzanordnung. Aber die bedeutungsangabe wird ergänzt durch mancherlei hinweise, so vor allem auf verwandte lautliche oder syntaktische beziehungen in anderen sprachen, auf die grundbedeutung und bedeutungsentwicklung mancher wörter. Auch etymologische und synonymische hinweise fehlen nicht. Jedenfalls steckt eine große fülle von arbeit in diesem präparationshefte, das sicherlich dem lehrer bei seinem

Digitized by Google

bemühen, zum vollen verständnis des fremdsprachlichen textes zu führen, aufs wirksamste unterstützen wird. — Die *Macbeth*-ausgabe hat R. Hoyer besorgt. Die einleitung ist knapper, hat aber einen ganz ähnlichen inhalt wie die des vorigen bändchens. Die präparationen stellen eine überaus gewissenhafte arbeit dar.

Von den historischen dramen liegt nur *Julius Caesar* vor, dessen ausgabe ebenfalls R. Hoyer besorgt hat. Bei dem präparationshefte ist vor allem bemerkenswert die reichliche angabe der aussprachebezeichnung, die übrigens auch in den übrigen heften bei den schwierigen worten durchweg durchgeführt ist, aber hier bei der fülle der nichtenglischen eigennamen besonders begrüßt werden wird.

Von den komödien liegen vor *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream* und *As you like it*. Die beiden ersten sind herausgegeben von F. Ost. Die einleitungen zu beiden stücken stimmen im wesentlichen überein, nur die auf die dramen selbst bezüglichen teile sind verschieden. Sie sind von G. R. Dennis geschrieben. Sonst zeigen beide präparationen dieselbe fleißige arbeit, die auch die übrigen schon erwähnten Hefte verraten. Von *As you like it* liegt zunächst nur der text vor, da der herausgeber dieses dramas, Gustav Weber, vor abschluß seiner arbeit den tod auf dem schlachtfelde fand.

6. Mit 5 ausgaben Shakespearescher stücke ist die Rengersche *Französische und englische schulbibliothek* (Leipzig) vertreten. Sie liegen zum teil schon in 3. auflage vor und zeigen ein ziemlich einheitliches gepräge. Die einleitung enthält eine kurze übersicht über die erste entwicklung des englischen dramas, über die quellen des gerade in betracht kommenden dramas und bei historischen stücken eine kurze darlegung der beziehungen zur geschichte. Auch metrische und grammatische bemerkungen fehlen nicht. Die *Macbeth*-ausgabe hat Emil Penner besorgt. Zunächst zeichnet er auf knappem raume eine fesselnde skizze von den anfängen der englischen dramatischen kunst bis zu Shakespeare. Der zweite teil der einleitung gibt überall parallelen zu Holinsheds Chronik und zeigt, wie Shakespeare die quelle zu seinem meisterwerk umgestaltet hat. Die etwa ein drittel des umfanges des textes umfassenden anmerkungen geben nur das nötigste sachliche und lassen mit recht noch vieles für die erklärungsarbeit des lehrers übrig. — Von den geschichtlichen dramen liegen nur zwei Römerdramen vor, die auch von Penner herausgegeben sind. Die



Digitized by Google

ausgabe des *Julius Caesar* zeigt eine bemerkenswerte abweichung. Hier ist die literarische und biographische einleitung in englischer sprache geschrieben, um für die schüler der oberklassen stoff zu vorträgen »in brauchbarer form« zu bieten. Dagegen sind die metrischen bemerkungen mit recht in deutscher sprache gegeben. Die anmerkungen sind knapp und bringen nur das unbedingt notwendige an sachlicher oder grammatischer erklärung. Ob für die aussprache der oft schwierigen eigennamen diese art und weise genügt, erscheint mir fraglich. — In der ausgabe des *Coriolanus* sind einleitung, metrische bemerkungen und auch anmerkungen in englischer sprache geschrieben. Der herausgeber begründet das damit, daß das drama nur von schülern reiferen alters, vielleicht der oberprima gelesen werden kann, wo das sprachliche können auch schwierigeren aufgaben gewachsen sein muß. Auch hier wird die praxis erweisen müssen, ob der ganze inhalt des dramas ausgeschöpft werden kann. — Von den komödien ist *The Merchant of Venice* und *As you like it* in der Rengerschen sammlung vertreten. Die ausgabe des ersteren ist von Otto Dickmann besorgt. Hier ist alles beiwerk in deutscher sprache gegeben. Recht geschickt ist die aufgabe der zusammenstellung der biographischen notizen über Shakespeare gelöst. Die werke sind in doppelter reihenfolge, einmal in der der mutmaßlichen entstehung, dann in der reihenfolge und schreibweise der ersten folio aufgeführt. Die sachlichen anmerkungen erscheinen gegenüber den rein grammatischen umfangreicher, was bei den zahlreichen kulturgeschichtlichen und geschichtlichen angaben nicht weiter verwunderlich ist. — Das weniger bekannte und leider auch weniger gelesene stück *As you like it* ist von Franz Blume für den schulgebrauch zurecht gemacht. Die ausgabe beruht auf dem texte von Dyce. Die aus pädagogischen gründen vorgenommenen streichungen stören den zusammenhang nicht. Die literarische und biographische einführung, die einleitung zum drama selbst und auch die metrischen bemerkungen mit ihren zahlreichen beispielen reichen völlig aus. Die anmerkungen sind knapp, aber völlig ausreichend. Die ausgabe zeigt die abbildung von Shakespeares büste über seinem grabe in Stratford.

7. Auch in der Flemmingschen-sammlung: *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit für schule und haus* (Berlin und Glogau), deren leitung in den händen von J. Klapperich liegt, sind 5 dramen Shakespeares erschienen. Diese ausgaben

Digitized by Google

sind sämtlich einsprachig. Die *Macbeth*-ausgabe hat K. Deutschbein, der verfasser mehrerer trefflicher englischer lesebücher, besorgt. Die einleitung bringt das übliche literarische und biographische beiwerk in knapper, dagegen das grammatische in ausführlicherer darbietung. Die englisch abgefaßten anmerkungen sind ausreichend. Für schwer zu umschreibende worte ist einfach der deutsche ausdruck eingesetzt. Bemerkenswert für die ausgabe sind die "Final Remarks". Sie enthalten kurze inhaltsangaben oder heben die bedeutung der betreffenden szenen hervor. Ich halte sie für überflüssig, weil damit das, was von schülern und lehrern in gemeinsamer arbeit gefunden und festgestellt werden soll, als fertiges ergebnis vor dem schüler ausgebreitet wird. — Die ausgabe des *King Lear* legt H. Remus vor. Die einleitung hat einen ähnlichen inhalt wie die der vorigen ausgabe, nur sind die Metrical Observations noch ausgedehnter. In überaus geschickter weise stellen die Grammatical Observations auf 3 seiten die hauptcharakteristika der sprache Shakespeares zusammen. Der text ist der der ersten folioausgabe mit den auslassungen, die vom pädagogischen standpunkt geboten schienen. Die anmerkungen sind ausführlicher gehalten, da *King Lear* ohne zweifel zu den schwierigeren stücken des dichters gehört. — *King Richard II.* ist von H. Fernow herausgegeben. Hier nehmen in der einleitung die bemerkungen über das Elizabethan English einen etwas größeren raum ein. Von ganz besonderem interesse ist auch der abschnitt: Historical Antecedents, der die historischen verhältnisse klarlegt. Die Notes sind kurz und klar. Daran schließt sich eine knappe analyse des inhalts. Das jeder ausgabe beigegebene verzeichnis der eigennamen mit genauer bezeichnung der aussprache fehlt auch hier nicht. — Den *Julius Caesar* legt K. Grosch vor. Auch hier ist die einleitung nach dem vorbilde der übrigen, schon erwähnten Shakespeare-ausgaben des gleichen verlages ausgestaltet. Nach allgemeiner orientierung über die quelle folgt noch ein besonderer abschnitt: "Illustrative Passages from North's Translation of Plutarch." Der text ist der der Globe-Edition. An die Notes schließen sich hier noch die beiden abschnitte: "Sketch of the Plot" und "Structure of the Play". — *The Merchant of Venice* wird wiederum von H. Remus vorgelegt. Auch hier kann man gegenüber den anderen Shakespeare-ausgaben des Flemmingschen verlags bemerkenswerte abweichungen feststellen. Die Notes sind reichhaltig, aber nicht überladen. Sie charakterisieren zugleich mit



Digitized by Google

kurzen bemerkungen die einzelnen szenen ihrer bedeutung und ihrem inhalte nach. Diese 5 ausgaben des Flemmingschen verlages gehören sicherlich zu den besten unserer Shakespeare-ausgaben.

8. Fünf ausgaben Shakespearescher stücke, auch einsprachig, hat auch der M. Diesterwegsche verlag (Frankfurt a. M.) in seiner sammlung *Neusprachliche reformausgaben*, die Max Friedrich Mann herausgibt. Sie sind alle verhältnismäßig umfangreich und recht geschmackvoll ausgestattet. Von den historischen dramen liegt nur *Julius Caesar* vor. Hier hat William Henry Hudson einleitung und anmerkungen verfaßt. Das dem verständnis dienende beiwerk ist ziemlich umfangreich. Die einleitung umfaßt 40 seiten, die Notes mit Argument, Sources, Duration of the Action, Date of Composition, early Editions und dem Glossary etwa 100 seiten. Alles ist interessant geschrieben und fesselt sicherlich die aufmerksamkeit des reiferen schülers in hohem maße. — Dieser einzigen ausgabe eines historischen stückes stehen vier ausgaben von komödien gegenüber, alle von W. H. Hudson besorgt: *The Merchant of Venice*, *The Winters Tale*, *Loves Labour's Lost* und *A Midsommer Nights Dreame*. The General Preface ist in allen ausgaben dieselbe. Introduction behandelt das betreffende drama. The Glossary of Words stellt in dem drama vorkommende worte von altertümlichem gepräge oder mit veränderter bedeutung zusammen. Alle ausgaben tragen nach inhalt und ausstattung einen recht vornehmen charakter. Die *Julius Caesar*-ausgabe liegt schon in 3. auflage vor. Sicherlich haben sie alle zur förderung und vertiefung des englischen unterrichts an unsern höheren schulen manches beigetragen. Zu der ausgabe von *Loves Labour's Lost* sei noch bemerkt, daß sie meines wissens die einzige ausgabe ist, die dieses stück der deutschen schule zugänglich macht.

9. Die von A. Mohrbutter und R. Neumeister herausgegebene, im Verlag von Lipsius & Tischer in Kiel erschienene sammlung *Französische und englische schullektüre* kann mit drei dramen Shakespeares aufwarten. Der *Julius Caesar* wird von F. Ost in zwei verschiedenen ausgaben vorgelegt. Die ausgabe A ist zweisprachig. Die einleitung enthält in englischer sprache außer einer kurzen biographie des dichters mitteilungen über die überlieferung des stückes, über Shakespeares bühne und über das drama. Die in deutscher sprache abgefaßten anmerkungen sind in einem besonderen, herausklappbaren hefte untergebracht. Alle schwierigen und altertümlichen worte sind durch jetzt ge-

Digitized by Google

bräuchliche erklärt oder einfach verdeutscht. Auch sachliche erläuterungen fehlen nicht. — Die ausgabe B hat den gleichen inhalt. Nur sind hier die anmerkungen völlig in englischer sprache geschrieben. Ein Shakespeare-bild schmückt die hübschen bändchen. — Von *Macbeth*, dessen herausgabe Paul Vetter besorgt hat, liegt nur die ausgabe A vor. Die einleitung ist auch hier englisch. Sie stellt auf 9 seiten das übliche biographische und literarische beiwerk zusammen und gibt einige sehr knappe winke hinsichtlich der metrik. Der text ist nur wenig gekürzt. Die anmerkungen sind umfangreicher und weisen häufig auf die bedeutungsentwicklung der worte hin. Ein verzeichnis der anmerkungen erleichtert die benutzung des heftchens bedeutend. — Dagegen liegen von *The Merchant of Venice* wieder zwei ausgaben vor, die Alfred Mohrbutter besorgt hat. Die einleitung stimmt in der hauptsache mit der überein, die Vetter seiner *Macbeth*-ausgabe gibt. Die anmerkungen sind knapp und geben nur das notwendigste. Die eigennamen sind in die wörterbücher mit aufgenommen, wo die aussprache durchweg in phonetischer umschrift angegeben ist. Die ausgaben halten in bezug auf einleitung und anmerkungen die goldene mittelstraße. Sie bringen nur das unbedingt nötige und lassen der ergänzenden erklärung durch den lehrer noch genügend spielraum. Die ausstattung der bändchen ist mustergültig.

10. Mit 3 Shakespeare-ausgaben ist auch der Verlag Tauchnitz vertreten, in dessen sammlung *Students' Series for School, College, and Home* die dramen *Macbeth*, *Julius Caesar* und *Twelfth Night* aufnahme gefunden haben. Alle 3 ausgaben bedeuten tüchtige leistungen; denn die namen der herausgeber haben auf dem gebiete der Shakespeare-forschung einen guten klang. Die ausgabe des *Macbeth* stammt von Immanuel Schmidt. An die einleitung, die das verhältnis des stückes zu ihren quellen erörtert, schließen sich »Metrische bemerkungen«. Die anmerkungen stehen unter dem texte. Sie enthalten alles, was für das verständnis hinsichtlich des inhalts oder wortmaterials sich als nötig erweist. Die bearbeitung ist jedenfalls durchweg zuverlässig und sorgfältig. Es ist schade, daß das bändchen, wie auch die übrigen der sammlung, nicht größere verbreitung erlangt hat. Sie brauchen nach inhalt und form den wettbewerb mit den andern sammlungen nicht zu scheuen. — Auch die ausgabe des *Julius Caesar* stammt von der hand Immanuel Schmidts. Obgleich sie vor 25 jahren erschienen ist, besitzt sie doch ihren unbestrittenen wert. Die ein-

Digitized by Google

leitung führt in die historischen zusammenhänge ein. Gegen die anmerkungen lassen sich kaum irgendwelche einwendungen machen. An der spitze jeder szene steht eine kurze würdigung ihrer bedeutung. Den abschluß des bandes bilden: Erläuternde und kritische zusätze, die zumeist textkritische fragen erörtern. — Ein etwas anderes gepräge zeigt die von Hermann Conrad besorgte ausgabe von *Twelfth Night, or What you will.* Hier umfaßt die einleitung: Entstehungszeit, quellen, handlung und titel, charakteristik und idee. Daran schließt sich ein 3 seiten umfassendes verzeichnis der benutzten werke und der text mit den anmerkungen als fußnoten. Den abschluß bilden metrische und grammatische bemerkungen, ein Verzeichnis der lesarten und ein ausführlicher index zum kommentar. Die drei bände bedeuten verdienstvolle ausgaben, die ganz vortrefflich in das verständnis Shakespeares einführen, die aber leider nicht die verdiente verbreitung gefunden haben.

11. Der Teubnersche verlag (Leipzig), dessen hauptverdienste auf dem gebiete der altklassischen lektüre liegen, gibt unter dem titel Teubner's *School Texts. Standard English Authors,* eine sammlung von englischen schulausgaben heraus, die ebenfalls 3 Shakespeare-ausgaben aufweisen. Die *Macbeth*-ausgabe ist von Frederic W. Moorman, professor an der universität Leeds, mit unterstützung von H. P. Junker herausgegeben. Sie besteht aus 2 getrennten bändchen, von denen der eine nur den text, der andere nur die Notes enthält. Das letztere enthält in englischer sprache eine einleitung in *Macbeth* und einen abschnitt: "Contents of the Scenes and Plot Construction". Dann folgen die erklärenden anmerkungen, die sich auf das wirklich nötige beschränken. Ein verzeichnis der eigennamen und ein verzeichnis der anmerkungen bilden den schluß. — Die ausgabe des *Julius Caesar* legt ebenfalls Frederic W. Moorman vor. Sie entspricht in anlage und ausführung genau der vorigen. Nur treten in den Notes die sachlichen gesichtspunkte mehr in den vordergrund. — Bei der gleichfalls von Frederic W. Moorman besorgten ausgabe des *Merchant of Venice* hat G. H. Sander die für die deutschen schulen nötigen pädagogischen gesichtspunkte vertreten. Hier ist nach der inhaltsangabe ein besonderer abschnitt eingeschoben, der die quellenverhältnisse eingehend erörtert. Die Teubnerschen School Texts gehören zu den angesehensten reformausgaben, die wir besitzen. Wo der ganze unterrichtsbetrieb

Digitized by Google

einsprachig ist, wird man diese ausgaben mit nutzen verwenden können. Ob es aber auch hier möglich ist, alle schwierigkeiten in der fremden sprache zu erklären, erscheint gerade bei solchen schriftstellern, wo sich die schwierigkeiten häufen und viele archaistische sprachformen unterlaufen, einigermaßen zweifelhaft. Das soll aber dem werte der ausgaben keinen abbruch tun.

12. Der Verlag von C. C. Buchner in Bamberg gibt unter dem titel *Neusprachliche klassiker mit fortlaufenden präparationen* eine neue sammlung heraus, in der auch 3 ausgaben Shakespearescher dramen aufnahme gefunden haben. Da die ausgaben einsprachig sind, haben sich ebenfalls zumeist ein ausländer und ein Deutscher zu gemeinsamer arbeit verbunden. Die *Macbeth*-ausgabe legen Theodor Mass und Walter Manning vor. Die einleitung enthält das übliche beiwerk, das zur einführung nötig ist. Dabei ist eine inhaltsangabe und eine übersicht über die grammatik Shakespeares besonders bemerkenswert. Die erklärung des textes erfolgt nicht mehr getrennt in anmerkungen und einem spezialwörterbuch, sondern alle sachlichen oder sprachlichen schwierigkeiten werden nacheinander, d. h. in fortlaufenden präparationen gelöst. Den schluß des heftes, welches die Notes enthält, bildet ein Verzeichnis der eigennamen mit genauer angabe der aussprache. — Die ausgabe des *Merchant of Venice* ist von Johann Geldner besorgt. Hier ist die einleitung kürzer, aber immer noch ausreichend. Bei den präparationen gibt der herausgeber mit recht die deutsche bedeutung an, um längere erklärungen und umschreibungen zu vermeiden. — Eine ausgabe vor *As you like it* bietet Herbert Wright. Die kurze grammatik des Shakespeareschen Englisch ist hier sogar um eine knappe aufzählung der abweichenden syntaktischen erscheinungen erweitert. Die anmerkungen werden auch hier möglichst in der fremden sprache gegeben, aber der herausgeber trägt kein bedenken, im interesse der klarheit ab und zu ein deutsches wort oder eine deutsche wendung zu gebrauchen. Die Shakespeare ausgaben des Buchnerschen verlages gehören nach ausstattung und ausführung sicherlich zu den besten der reformausgaben, deren auswüchse sie mit gutem geschick vermeiden.

13. Mit 2 ausgaben ist Shakespeare in F. A. Perthes' *Schulausgaben englischer und französischer schriftsteller* (Gotha) vertreten. Beide bändchen sind von Gustav Wack herausgegeben. Die ausgabe des *Julius Caesar* hat die übliche dreiteilung: Ein-

Digitized by Google

leitung, text und anmerkungen. Die erstere besteht aus einer chronologischen übersicht über Shakespeares zeitalter, einem überblick über des dichters leben und dramen, grammatischen und sachlichen vorbemerkungen, dem wichtigsten vom versbau und bemerkungen über quelle und stoff des dramas. Die anmerkungen beschränken sich auf die für die selbständige vorbereitung des schülers notwendige hilfe. So überwiegt hier das sachliche, während das sprachliche, wenn möglich, im wörterbuche aufnahme gefunden hat. — Die ausgabe des *Macbeth* ist nach denselben grundsätzen angelegt. Auch sie dürfte sich als brauchbares hilfsmittel erweisen, die schüler in das verständnis des großen dichters einzuführen. Die anmerkungen sind bei beiden ausgaben knapp gehalten, weil sie das zum vorläufigen verständnis erforderliche enthalten und mit recht voraussetzen, daß der lehrer nach belieben aus eigenem hinzutut.

14. Im Verlag von Friedberg & Mode (Berlin) sind *Julius Caesar* und *The Merchant of Venice* erschienen. Diese lektüresammlung, die den titel trägt: *English Authors for the use of schools*, Friedberg & Mode's Collection, gehört zu den ältesten Deutschlands. Ein jeder kennt die kleinen bändchen in 12°. Die beiden Shakespeare-ausgaben hat Hermann Isaac bearbeitet. Die einleitung zu *Julius Cæsar* beschäftigt sich eingehend mit dem stück, von dem die stoffliche und ästhetische seite eingehend erörtert wird. Die anmerkungen stehen unter dem texte. Natürlich haben sich in den letzten jahrzehnten auf dem gebiete des neusprachlichen unterrichts neue anschauungen und grundsätze herausgebildet, die auch in den neusprachlichen lektüresammlungen ihren niederschlag gefunden haben. Aber auch diese älteren ausgaben haben die kenntnis Shakespeares in vielen schülergenerationen gefördert und verbreitet. — Die ausgabe des *Merchant of Venice* zeigt große verwandtschaft mit der vorher erwähnten ausgabe. Manche angaben der einleitung und anmerkungen sind durch die Shakespeare-forschung der letzten jahrzehnte überholt, aber doch bleibt auch dieser ausgabe des verdienstes noch genug, und sie ist noch jetzt für die zwecke der Shakespeare-lektüre vollkommen verwendbar.

15. Ein ganz neues unternehmen, die jüngste erscheinung auf dem gebiete der neusprachlichen lektüre, sind die Boernertexte, *Neusprachliche lesestoffe für höhere schulen*, die eben im Verlage von Otto Nemnich (Leipzig-München) erscheinen.

Digitized by Google

Der leiter der englischen ausgaben ist Rudolf Dinkler. Diese ausgaben verzichten in den meisten fällen auf eine einleitung. Die sammlung setzt ihren stolz in einen möglichst billigen preis. Daß manche der andern sammlungen recht teuer sind, muß ohne weiteres zugegeben werden. In dieser sammlung liegen vor *Julius Caesar* und *The Merchant of Venice,* beide von Rudolf Dinkler herausgegeben. Die in deutscher sprache geschriebenen anmerkungen geben nur das nötigste, wollen also dem schüler eine selbständig arbeit nicht ersparen. Dafür sind im wörterverzeichnis schwierigere textstellen erklärt. Das neue unternehmen wird sich, vor allem wegen seiner wohlfeilheit, sicherlich viele freunde gewinnen.

16. Zu den weniger bekannten sammlungen für die zwecke der englischen schullektüre gehört Rauchs *English Readings* (Verlag von Leonhard Simion Nachf., Berlin). Hier ist Shakespeare vertreten mit zwei dramen, deren herausgabe W. Bertram besorgt hat. Die ausgabe des *Merchant of Venice* hat keine besondere einleitung. Die anmerkungen, die sich durch beschränkung auf das wesentliche, kürze und deutlichkeit auszeichnen, stehen am fuße jeder seite. Sie bieten häufig übersetzungen, da ein besonderes wörterbuch nicht beigegeben ist. Die sachlichen bemerkungen sind in englischer sprache abgefaßt. Der ausgabe eigentümlich sind die ebenfalls englisch geschriebenen 'Examination Questions', die am ende jedes aktes stehen. Sie sollen die grundlage zu sprechübungen und zu zusammenfassungen des inhalts abgeben. — Die ausgabe des *Macbeth* ist nach ähnlichen grundsätzen bearbeitet wie die vorhergehende. Vor allem sind auch hier Graham's *Studies from the English Poets* der bearbeitung zugrunde gelegt worden. Der druck der anmerkungen ist reichlich klein. Die beiden bändchen zeichnen sich vor allem durch ihre wohlfeilheit aus.

17. Mit einer einzigen Shakespeare-ausgabe ist der Verlag von P. Stolte (Leipzig) vertreten. Hier ist eine sammlung unter dem titel: Hamanns *Schulausgaben englischer schriftsteller* erschienen, für die A. Hamann selbst eine ausgabe des *Tempest* (1897) besorgt hat. Diese gehört ohne zweifel zu den wertvollsten und brauchbarsten Shakespeare-ausgaben, die für die deutsche schule bestimmt sind. Das gilt vor allem für die abfassung der anmerkungen, die sich darauf beschränken, dem schüler den sinn des textes zu erschließen, und die sich zu diesem zweck der

Digitized by Google

deutschen sprache bedienen. Sie machen die tätigkeit des lehrers nicht überflüssig, sondern bieten ihm zur erklärung sprachlicher erscheinungen und sachlicher schwierigkeiten noch reichliche gelegenheit. Der text zeigt einige auslassungen und leichte änderungen, die aus pädagogischen erwägungen geboten waren. Die einleitung behandelt Shakespeares leben und werke. Die art und weise, wie der herausgeber des großen Briten dichterisches schaffen überschaut und charakterisiert, ist überaus geschickt. Daran schließt sich eine einleitung zum drama selbst, dessen charakter und quellen kurz besprochen werden. Eine ziemlich ausführliche inhaltsangabe des stückes bildet den Abschluß. Hamanns *Tempest*-ausgabe eignet sich besonders für Prima, wo diese reifste dramatische schöpfung mit vorteil gelesen werden wird.

18. Eine schulausgabe eines Shakespeareschen stückes, die von *Macbeth,* legt die im Verlag der Lindauerschen buchhandlung in München erschienene *Französisch-englische klassikerbibliothek* vor. Der herausgeber des bändchens ist H. Dhom. Die ausgabe weicht in mehreren punkten von den übrigen ab. Vor allem legt der herausgeber hier größeres gewicht auf eine genaue ästhetische würdigung. Dramatischer aufbau, charakter- und sittenschilderung werden eingehend besprochen. Die einleitung enthält hier folgende abschnitte: Leben und werke Shakespeares, Bühnenverhältnisse, Grammatische und metrische bemerkungen. Der zweite teil der einleitung behandelt *Macbeth* im besonderen und verbreitet sich über die quellenverhältnisse, charaktere, die einheiten und den aufbau. Anmerkungen und wörterverzeichnis sind in einem beihefte enthalten. Ein anhang erklärt dunkle stellen oder beschäftigt sich mit lesarten. Das wörterbuch gibt reichliche bezeichnungen der aussprache. Die ausgabe ist sehr sorgfältig gearbeitet und gut verwendbar.

19. Mit einer ausgabe des *Julius Caesar* ist der Verlag von Gerhard Kühtmann in Dresden vertreten in seiner sammlung: *Textausgaben französischer und englischer schriftsteller für den schulgebrauch.* Diese sammlung ist für diejenigen lehrer berechnet, die reine texte den kommentierten ausgaben vorziehen. Die ausgabe stammt von Ludwig Proescholdt. Dem texte geht eine kurze einleitung voraus, die nur die zur einführung in Shakespeare und zum verständnis des textes notwendigen erläuterungen gibt. Die bibliographische zusammenstellung der wichtigsten hilfsmittel ist hier besonders zu begrüßen, weil der kommentar fehlt

Digitized by Google

und dafür dem lehrer die ganze sprachliche und sachliche erklärung überlassen ist. Eine kurze zusammenstellung der wichtigsten lesarten bildet den abschluß des hübsch ausgestatteten bändchens. —

Man sieht, eine große fülle von ausgaben, die den dramen Shakespeares den weg in die schule weisen wollen. Gewiß, es finden sich manche, die nach anlage und ausführung sich sehr ähnlich sehen, und deren einzige daseinsberechtigung darin liegt, daß die betreffende sammlung möglichst alle »gangbaren« Shakespeare-ausgaben aufweisen will. Aber deren sind es doch nur wenige. Es steckt doch in den weitaus meisten der oben erwähnten ausgaben ein gut teil selbständiger arbeit, und ebenso ist viel pädagogische erfahrung in ihnen niedergelegt.

Eine zusammenstellung der ausgaben auf die einzelnen dramen beweist, daß *Julius Cäsar* mit 16 ausgaben am meisten vertreten ist. Dann folgen dicht dahinter *The Merchant of Venice* mit 15 und *Macbeth* mit 14 ausgaben. In größerem abstande kommen dann *Hamlet* und *King Lear* mit je 5, *Coriolanus, A Midsummer Night's Dream, The Tempest* und *As you like it* mit je 4 ausgaben. Je 3 mal sind vertreten *Richard II., Richard III.* und *The Winter's Tale.* Mit nur 1 ausgabe: *First Part of King Henry IV., Much Ado about nothing, Loves Labour's Lost* und *Twelfth Night.*

Mit dieser zusammenstellung ist noch nicht erschöpft, was getan ist, um das verständnis Shakespeares in der deutschen schule zu fördern. Viele der erwähnten sammlungen haben auch Lambs *Tales from Shakespeare* ihrem ganzen umfange nach oder in auszügen der schule zugänglich gemacht. Einzelne haben sogar zur einführung in die Shakespeare-lektüre oder zu ihrer unterstützung besondere bändchen erscheinen lassen. Dabei sei besonders hingewiesen auf die ausgabe *Shakespeare and the England of Shakespeare* (Renger) und *An Introduction to Shakespeare* by Fred. W. Moorman (Teubner's School Texts).

In diesem zusammenhange sei auch noch auf die einzelausgaben der stücke Shakespeares hingewiesen, die im Verlage von Bernhard Tauchnitz (Leipzig) unter dem titel "The Plays of William Shakespeare in 37 parts" erschienen sind. (Weiteres darüber oben s. 148.)

Auch unter den sammlungen, die für den deutschen unterricht bestimmt sind, gibt es eine ganze reihe, die in guten über-

Digitized by Google

setzungen die dramen Shakespeares unsern schülern näher bringen wollen.

So wird auf den verschiedensten wegen versucht, die kenntnis Shakespeares unsern deutschen schülern und schülerinnen näherzubringen, und zahllose, großenteils recht brauchbare ausgaben wollen die deutsche jugend in den stand setzen, Shakespeares reife dichterische schöpfungen genießen zu können, und ihr ein tieferes verständnis für sein wesen und seine werke vermitteln.

Braunschweig. Arno Schneider.

Digitized by Google

# MISZELLEN.

## DIE SHAKESPEARE-GEDÄCHTNISFEIER AM 23. APRIL 1916 IN WEIMAR.

Die jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-gesellschaft wäre diesmal, wo es sich um die dreihundertste wiederkehr des todestages des unter uns unsterblich lebenden englischen dichters handelte, wohl zu einem großen, stolzen freudenfeste geworden, wenn der böse krieg nicht jede freudenstimmung gedämpft und dafür nur ernster betrachtung raum gegeben hätte Um so erfreulicher war die große zahl namhafter Anglisten, die gekommen waren (oder wenigstens kommen wollten, wenn die kriegsumstände es zuließen), um durch ihre teilnahme vor aller welt zu zeigen, daß wir Deutschen den großen englischen dichter nicht wie die Engländer, nur von den vätern ererbt, sondern vielmehr ihn geistig erworben haben, um ihn trotz der furchtbaren, verblendeten feindschaft der heutigen Engländer, für uns auch heute und in alle zukunft zu besitzen. Die hauptversammlung und die geschäftliche generalversammlung konnte daher auch nicht viel von größerem interesse bieten, einige kurze, markige worte des vorsitzenden, der die situation kennzeichnete, eine ansprache des vertreters der Ungarischen Shakespeare-gesellschaft, v. Berzeviczy, exz. aus Budapest, danach aber die formvollendete festrede prof. Rudolf Brotaneks von der deutschen universität Prag über das thema *Shakespeare und der krieg,* die freilich nur ein prägnanter auszug aus des redners sorgfältiger studie sein konnte, die im nächsten jahrbuch vollständig zum abdrucke gelangen soll. Ein auszug aus diesem für den öffentlichen vortrag gekürzten auszug könnte daher Brotaneks methodisch wohldurchdachter arbeit kaum gerecht werden, in der Shakespeares kenntnisse des kriegswesens und ansichten über den krieg anschaulich durch vergleich mit seinen quellen zur darstellung kamen; wir werden das ganze ja bald in muße lesen können; es ist bezeichnend für den deutschen Shakespearetag und Shake-

Digitized by Google

speareforscher, daß der redner sich aller hohlen phrasen und auf effekt berechneten wohlfeilen schlager enthielt, dafür bei aller wärme durchaus maß und würde beobachtete und es wahr machte, was Brandl in seiner eröffnungsansprache als grundsatz feststellte: »Hier wird kein wort gesprochen, dessen sich einmal unsere nachkommen in hundert jahren, wenn sich die politische lage vielleicht gründlich geändert hat, schämen müßten.«

Ein einfaches gemeinsames essen vereinigte eine große zahl der festteilnehmer im »Erbprinzen«, und die drei abende, die das Großherzogliche hoftheater den mitgliedern der Shakespearegesellschaft gastlich bot, fesselten die meisten noch bis Dienstag, den 25. April, abends, vielleicht absichtlich, um sie noch länger beisammen zu halten, indem es das interessanteste stück für diesen schlußabend aufsparte. Am 23. ward *Macbeth*, deutsch von Dorothea Tieck, in szene gesetzt von Woldemar Jürgens, am 24. die Verdische oper *Othello* gegeben, am 25. aber gelangte das selten gegebene ernste »lustspiel« *Maſs für maſs*, in der übersetzung von Baudissin, in szene gesetzt von Woldemar Jürgens, mit einer ganz ausgezeichneten Isabella (Ilse Ghiberti) zur aufführung. Es war besonders dankenswert, den Shakespeareforschern und -freunden gerade solch ein experiment zu bieten, das wohl die wenigsten auf der bühne zu sehen gelegenheit gehabt haben dürften; denn es ist ein experiment, dazu eines mit negativem ergebnis trotz der musterhaften aufführung, die eben gezeigt hat, daß bei aller schönheit der sprache und gedankenreife das interesse mit dem vierten akte immer mehr abflaute. Eine schlechte oder mittelmäßige aufführung hätte man leicht als die ursache mangelnder dramatischer wirkung ansehen können, wohingegen diese gute, zum teil sogar ausgezeichnete aufführung bewies, daß die schuld am stück selbst liegt. Eine solche erfahrung läßt sich nicht in der studierstube des philologen machen, dazu bedarf es einer wirklich in den geist des stückes eindringenden darstellung auf der bühne. Immerhin kam für uns nicht nur das literarhistorische interesse auf seine rechnung, denn die ersten drei akte, besonders die szenen mit Isabella und Angelo, Isabella und Claudio, boten hohe künstlerische genüsse, waren zum teil von ergreifender dramatischer wirkung; und wo die wirkung des stückes nachließ, war diese erkenntnis wertvoller als ein vielleicht fortgesetzter wahn, dem nach alles meisterhaft sein müßte, was Shakespeare je geschrieben.

Eine »tagung« von mehr als drei tagen, bei der das offizielle

Digitized by Google

eigentlich kaum 1½ stunden des ersten vormittags in anspruch nahm, bot natürlich reichlich gelegenheit, das liebliche Weimar mit seinen nationalheiligtümern zu genießen, sowie auch zu manch anregendem gedankenaustausch der fachgenossen untereinander in engerem und weiterem kreise. Es wird sich vielleicht in zukunft empfehlen, an offiziellen veranstaltungen etwas mehr zu bieten, so daß auch jene teilnehmer, die noch nicht viele persönliche beziehungen zu den anwesenden fachgenossen haben, sowie auch laien, leichter anschluß finden; was die mit überaus reichhaltigen programmen überfüllten »Neuphilologentage« und allgemeinen »Versammlungen deutscher philologen und schulmänner« zu viel haben, haben die Shakespearetage vielleicht zu wenig; es hätte zb. an den vormittagen des 24. und 25. ganz wohl je ein vortrag stattfinden können, auch vielleicht eine aussprache über ein oder das andere thema aus der Shakespearephilologie, für das referenten und korreferenten vorher zu bestellen wären; so sahen diesmal doch die meisten teilnehmer der aufführung von *Maſs-für maſs* mit besonderem interesse entgegen, ein stück, das gerade in letzter zeit mehrfach gegenstand eingehenderer kritik gewesen, für manche besucher aber gewiß etwas rätselhaft sein mochte. Eine aussprache darüber wäre gewiß vielen von interesse und der sache förderlich gewesen; traf es sich doch, daß u. a. der verdiente verfasser der »Neuen untersuchungen zu Shakespeares *Maſs für maſs*« (Berlin, Weidmann 1914), herr superintendent dr. L. Albrecht, anwesend war, und unser gelehrtester geschichtsschreiber des mittelalterlich-frühneuzeitlichen dramas, W. Creizenach, war in alter liebenswürdigkeit und anregender frische ebenfalls zur stelle, u. a. m. u. a. m. Also vielleicht läßt sich der verehrliche vorstand diesen vorschlag bis zum nächstenmal durch den kopf gehen. So, wenn die teilnehmer, die sich vielfach noch gar nicht persönlich kennen, ausschließlich zum anhören des jahresberichts und festvortrags, gewissermaßen vom vorstande ad audiendum verbum geladen und dann wieder sich selbst überlassen werden, kommt der nutzen und segen, den solche verhandlungen haben könnten, oft nicht ganz zur geltung; man liest aus der teilnehmerliste, daß dieser oder jener hochgelahrte mann angemeldet sei, weiß aber nicht, welcher unter all den fremden gesichtern es ist, oder ob er überhaupt gekommen ist; und ein einziges gespräch von einer halben stunde, dem man zugehört oder an dem man selbst teilgenommen, kann oft aufschlüsse und anregungen und anknüpfungen von dauerndem

Digitized by Google

werte gewähren. Diese betrachtung soll kein vorwurf für den vorstand sein, der das alles wohl selbst erwogen hat, aber bisher durch frühere einrichtungen gebunden war; auch war der besuch des vorletzten Shakespearetages, als wir noch in tiefem frieden das fünfzigste jubelfest der Deutschen Shakespeare-gesellschaft feierten, nicht gerade ermutigend. Aber der diesmalige Shakespearetag ließ, wenn ich mich nicht sehr täusche, erkennen, daß das interesse an Shakespeare gerade jetzt nur im zunehmen ist; die heutigen Engländer können und sollen uns die liebe und bewunderung für ihren, von ihnen mehr äußerlich als innerlich hochgehaltenen größten dichter nicht verleiden, und was wir in Weimar und nach Weimar über ihn gesprochen und empfunden, dessen sollen auch einst unsere nachkommen froh und stolz sein!

Cöln, 28. April 1916. A. Schröer.

---

## GREGOR SARRAZIN.

Gregor Sarrazin entstammte der bekannten westfälischen familie Sarrazin, von der ein zweig durch seinen vater in das neuland des ostens verpflanzt worden war. Hier, auf dem lande, in Grätz in Posen, wurde er am 13. Mai 1857 geboren. Mit noch nicht 17 jahren student, fand er seinen weg nicht sofort, sondern warf sich in Leipzig zunächst auf das studium von mathematik und naturwissenschaften. Schon vorher gepflegte literarische neigungen gewannen indes bald die oberhand und ließen ihn in Breslau zum hörer Kölbings werden, in Berlin bei Müllenhoff und Scherer in die schule gehen. Die hier empfangenen anregungen wurden für sein leben bestimmend. Eine doktorarbeit über Wigamur schloß seine Berliner studienzeit ab. Der gedanke, sich der akademischen laufbahn zu widmen und der erst im entstehen begriffenen Anglistik zuzuwenden, tauchte anscheinend erst allmählich bei ihm auf. Das jahr 1879 sah ihn noch als assistenten an der bibliothek des deutschen reichstags, im folgejahr legte er die oberlehrerprüfung ab. Nach einem längeren aufenthalt in England habilitierte er sich dann im herbst 1882 in Marburg für englische philologie. Zwei jahre später zog er es vor, nach Kiel überzusiedeln, wo er mit 32 jahren außerordentlicher, mit 42 (1899) ordentlicher professor wurde. Ostern 1900 wurde er als nachfolger seines um elf jahre älteren lehrers Kölbing nach Breslau berufen, wo er am 2. Nov. 1915 einem kurz vorausgegangenen schlaganfall erlag.

Digitized by Google

Sarrazins wissenschaftliche arbeit betätigte sich, so umfassend seine interessen waren, vornehmlich auf zwei feldern, der angelsächsischen literatur und der Shakespearekunde. Beiden galt seine ganze liebe, und auf beiden wird seine tätigkeit unvergessen bleiben. Seine *Beowulf-studien* erschienen 1888 gleichzeitig mit ten Brinks *Beowulf-untersuchungen*. Die zwei bücher haben ein sehr verschiedenartiges schicksal gehabt. Während heute kaum noch eine meinungsverschiedenheit darüber herrscht, daß ten Brinks großenteils methodisch verfehlte arbeit bei ihrer fortsetzung der wege Müllenhoffs fast allen boden unter den füßen verlor, sind einige der von Sarrazin aufgestellten und verfochtenen thesen zum festen besitz der forschung geworden. Erst wenn man sich klarmacht, daß bis zum erscheinen von Sarrazins buch eine große reihe angesehener gelehrter die meinung vertraten, das Beowulflied sei ein altenglisches volksepos und die sage eine urangelsächsische, die die germanischen eroberer Englands aus ihrer kontinentalen heimat herübergebracht hätten, und die erst nachträglich in Skandinavien beheimatet und auf dänische und schwedische helden übertragen sei — erst dann erkennt man, wie wertvoll Sarrazins bestreben war, überall die verbindenden wege zur skandinavischen literatur aufzuhellen. In dieser grundsätzlichen frage hat ihm die nachfolgende kritik durchgehends recht gegeben, auch wenn seine Starkad- und Cynewulfhypothese nur vereinzelt auf zustimmung gestoßen ist. Dieser wichtigen veröffentlichung sind zahlreiche andere, großenteils in dieser zeitschrift, gefolgt, die sich mit nahverwandten fragen auseinandersetzten. Was immer ihre, der natur der sache nach gelegentlich zweifelhaften resultate sein mochten, haben die fachgenossen doch immer, auch wo ihre kritik weiter ging, die selbständigkeit und den auffallenden reichtum seiner ideen zu rühmen gehabt. Mit der wahrhaft wissenschaftlichen ehrlichkeit und sachlichkeit, die aus jeder zeile seiner schriften hervorleuchtet, hat er auch eine freimütige eigenkritik und revision seiner früher vertretenen meinungen nicht gescheut. Sein letztes größeres werk *Von Kädmon bis Cynewulf* bringt eine solche an verschiedenen stellen, namentlich was seine lieblingshypothese der entstehung des *Beowulf* angeht. Dieses buch, bescheiden 'Eine literarhistorische studie' genannt, konnte nur aus dem arbeitszimmer eines gelehrten ausgehen, dem eine jahrelange, gründliche beschäftigung mit allen einschlägigen problemen den mut verleihen durfte, an etwas, das er selbst noch als chaos empfand, die



Digitized by Google

methodisch ordnende hand zu legen. Wieviel neue gesichtspunkte er dabei zu den kritisch verarbeiteten alten gesellt hat, um die chronologie und die innern zusammenhänge der gesamten angelsächsischen literatur auf einen sichereren grund zu stellen, das aufzuzeigen ist hier nicht der ort.

Wie Sarrazins buch über den *Beowulf* ziemlich am eingang seiner angelsächsischen, so steht das über *Thomas Kyd und seinen kreis* (1892) an dem der Elisabethanischen forschungen. Auch dies stellte sich als ein äußerst glücklich gewähltes thema heraus, und namentlich das kapitel über den 'Urhamlet', in dem er der alten, bis dahin nicht recht lebensfähigen Maloneschen vermutung, daß Kyd der verfasser des Urhamlet sei, erst fleisch und blut verlieh, muß als ein muster knapper, kritischer, zwingender beweisführung gelten, das seine wirkung auf die entwicklung der geschichte des dramas denn auch nicht verfehlt hat. — In dieser, für die Shakespearephilologie so wichtigen einzelfrage die richtige entscheidung gefunden zu haben, sichert schon allein Sarrazins namen einen ehrenvollen platz in der geschichte der forschung. Die Shakespearephilologie im engeren sinne verdankt Sarrazin namentlich die pflege der vorher zurückgebliebenen chronologischen seite. Man verspürt hier besonders deutlich, wie sehr der von hause aus zum literarhistorischen und ästhetischen problem neigende gelehrte unter den in diesen jahrzehnten mächtigen einfluß der naturwissenschaftlichen, exakten betrachtungsweise geraten ist, indem er, wie er sich selbst ausdrückt: »statt der gewöhnlichen makroskopischen betrachtungsweise eine mehr mikroskopische anwendet, die den einzelnen poetischen gedanken, das einzelne bild gleichsam als zelle des dichtungsgewebes ins auge faßt«. (Vgl. *Shakespeares lehrjahre* 1897, *Aus Shakespeares meisterwerkstatt* 1906.) Für diese art von arbeit stand Sarrazin eine wohl einzigartige fähigkeit zu gebote, nämlich sein staunenswertes gedächtnis für den charakteristischen ausdruck, die von der seltenen intensität seiner beschäftigung mit dem poetischen gegenstand zeugnis ablegt. Durch diese gabe des auffindens von parallelstellen ist es ihm möglich geworden, in zahlreichen fällen zeitgenössische werke mit den Shakespeareschen und diese untereinander so zu verknüpfen, daß dadurch mehr oder minder feste handhaben für die relative oder absolute chronologie der Shakespeareschen werke gewonnen wurden. Bei den so gefundenen anhaltspunkten bleibt er freilich nicht stehen, sein ehrgeiz zielt auf eine geschichte von Shakespeares innerem ent-

Digitized by Google

wicklungsgang, für den er denn in der tat viele wertvolle bausteine gebracht hat, obgleich ihm hier in manchen stücken seiner beweisführung, namentlich wo er bis zu Shakespeares modellen vorzudringen glaubt, die kritik die gefolgschaft versagt hat.

Indes das gebiet von Sarrazins wissenschaftlichen interessen erweist sich als noch umfangreicher. Hat er seiner wertvollen ausgabe der zwei mittelenglischen Octavianbearbeitungen in Kölbings *Altenglischer bibliothek* (1885) auch keine größere mittelenglische arbeit mehr folgen lassen, so zeigte doch seine bekannte auseinandersetzung mit Luicks *Studien zur englischen lautgeschichte* (Anglia beibl. 16, 33 ff.; archiv 101), mit wie selbständigem urteil er den problemen der mittelenglischen grammatik gegenüberstand, und die gediegene einleitung zu John Gays singspielen (Hoops' *Engl. textbibliothek* 2) erwies, daß er auch in der literatur des 18. jahrhunderts kein fremdling war. Die neigung des letzten jahrzehnts, die kunde des lebendigen fremden volkstums und der neuesten literatur in den engeren kreis der anglistischen arbeit hineinzuziehen, kam dann in der folge offenbar seinem wunsche entgegen. Hatte er sich doch schon vor jahren dahin ausgesprochen: »Das ideale ziel meiner akademischen lehrtätigkeit habe ich stets darin gesucht, nicht nur die kenntnis englischer sprache und literatur zu vermitteln, sondern auch zum verständnis englischen volkstums zu verhelfen, landläufige vorurteile zu beseitigen und meinen landsleuten durch den hinweis auf die nachahmenswerten seiten englischer kultur wie das aufdecken ihrer schäden zu nützen.« So gab er denn auch aus seiner kenntnis der von ihm aufmerksam verfolgten strömungen des zeitgenössischen England heraus eine fesselnde skizze über *Die keltische renaissance in der neuesten englischen literatur* in der Internationalen monatsschrift (1913), einen in einer reihe von aufsätzen in dieser zeitschrift, die seine nicht gewöhnliche gabe verraten, ein wissenschaftliches thema auch einem größeren publikum auf das anziehendste darzustellen.

All diese veröffentlichungen spiegeln eine wie selten gewinnende persönlichkeit wider. Man erkennt bei der lektüre von Sarrazins wissenschaftlichen schriften bald, daß er in sachlichen fragen persönliche differenzen nicht kennt. Stets verzeichnet er es dankbar, wo und von wem er etwas gelernt hat, ganz ohne rücksicht auf die jeweilige wertung des betreffenden durch andere. Wo er mit gutem gewissen lob spenden kann, da tut er es gern und kargt nicht damit; wo er fehler sieht, tadelt er in der mildesten form



Digitized by Google

und auch nur, wenn die sache seine stellungnahme unbedingt verlangt. Verkannte leistungen zu ehren zu bringen, ist ihm stets eine besondere freude. Mit gesundem geschmack und unverbildetem urteil tritt er der von ihm behandelten kunst gegenüber, in allem von einer edlen natürlichkeit. Daß sein herz an den hohen gütern der durch sein fach bezeichneten kultur hing, kann nach all dem nicht wundernehmen. Um so grausamer traf ihn die englische kriegserklärung. Auch er hatte wohl bei seinen fast alljährlichen besuchen in England die sturmzeichen in der wachsenden furcht vor Deutschland bemerkt, aber wie alle durch die liebe zu optimisten gemachten freunde Englands hatte er sich nicht vorstellen können, daß es — das mindeste zu sagen — nur auf einen europäischen konflikt warte, um mit fliegenden fahnen in das lager unserer gegner überzugehen, geschweige denn, daß ein solcher krieg in England volkstümlich werden könne. Als dann das unglaubliche geschehen war und es sich darin zu finden galt, hat Sarrazin in einer ebenso kenntnisreichen wie fesselnden abhandlung der Internationalen monatsschrift dem literarischen niederschlag der ursachen nachzuspüren gesucht, soweit sie in der entwicklung des englischen imperialismus liegen. Aber solcherlei feststellungen brachten ihm keine seelische ruhe. Seine lebensgefährtin, deren denken und fühlen mit dem seinigen längst restlos zusammengewachsen war, mußte sich mit bangen der verhängnisvollen wirkung bewußt werden, die seine fieberhafte anteilnahme an den ungeheuren geschehnissen auf eine gesundheit ausübte, die der arzt vor jeder aufregung zu hüten dringend empfohlen hatte. Allzurasch trat das gefürchtete ein. So erwies es sich als das tragische in dem leben dieses mannes, daß gerade durch dasjenige, was seine lehrtätigkeit so besonders wertvoll machte, nämlich daß er den gegenstand nicht nur verstandesmäßig, sondern mit der vollen wärme eines reichen herzens durchdrang, ihr auch ein jähes ende bereitet werden sollte. Ein kühleres herz hätte seine enttäuschungen leichter verwunden.

Für seine zahlreichen schüler und freunde bedeutete sein tod einen außerordentlichen verlust. Die vorbildliche art, wie er sich seinen studenten gewidmet und ihnen mit menschlichem verstehen nahegekommen war, ließ sie in dem geliebten lehrer gleichzeitig einen freund vermissen. Seine kollegen bezeugten ihm am grabe dankbar »die hohe lauterkeit seiner gesinnung, die stille vornehmheit seines charakters, die schlichte liebenswürdigkeit seiner um-

Digitized by Google

gangsformen und die gewinnende bescheidenheit seines wesens«. Mehr als sie alle hat die anglistische wissenschaft ursache, um ihn in trauer zu gehen.

Breslau. Levin L. Schücking.

---

## KLEINE MITTEILUNGEN.

Das andenken an Shakespeares 300. todestag ist auf allen größeren deutschen bühnen durch festvorstellungen Shakespearescher dramen gefeiert worden. Vielerwärts wurden ganze Shakespeare-zyklen veranstaltet. Reinhardt brachte durch seine truppe vom Deutschen Theater *Macbeth* und *Was ihr wollt* vom 28. April ab in Rotterdam, Amsterdam und im Haag unter großem beifall zur aufführung.

Auch im Engländerlager Ruhleben bei Spandau wurde des großen dramatikers durch aufführung von *Twelfth Night* und *Othello*, ein konzert von musikstücken zu Shakespeares werken, sowie durch vorträge über Shakespeare und England festlich gedacht. Interessieren mag es, daß auch *The Knight of the Burning Pestle* von Beaumont und Fletcher kürzlich durch die insassen des lagers zur aufführung gebracht worden ist.

Der preis der deutschen Shakespeare-Gesellschaft für die beste biographie Garricks wurde dr. Christian Gaehde in Dresden für sein werk *Garrick und seine zeit* zuerkannt.

An der universität Basel habilitierte sich dr. Karl Jost, an der universität Groningen fräulein dr. Marie de Meester für englische philologie.

---

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNI
RIVERSIDE

# ENGLISCHE STUDIEN.

**Organ für englische philologie**

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

**Gegründet von Eugen Kölbing.**

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

*professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.*

50. band, 2. heft.

**Leipzig.**
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1916.

Digitized by Google

# INHALT.

## Abhandlungen.

Seite

Die neuenglische verkürzung langer tonsilbenvokale in abgeleiteten und zusammengesetzten wörtern. Von Ed. Eckhardt . . . . 199
Walter Pater und Hegel. Von Bernhard Fehr . . . . . 300
*"The real Oscar Wilde"*. Von Ernst Bendz . . . . . 309

## Besprechungen.

### Sprachgeschichte.

Ekwall, *Historische neuenglische laut- und formenlehre.* (Sammlung Göschen.) Ref. Richard Jordan . . . . . 320

### Literaturgeschichte.

Chaucer, *Canterbury Tales.* Nach dem Ellesmere Manuscript mit lesarten, anmerkungen und einem glossar hrsg. von John Koch. (Englische textbibliothek, hrsg. von Hoops. 16.) Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 322
Koch (John), *A Detailed Comparison of the Eight Manuscripts of Chaucer's 'Canterbury Tales' as completely printed in the Publications of the Chaucer Society.* (Anglist. forschungen 36.) Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 323

## Miszellen.

Vorstandssitzung des allgemeinen deutschen neuphilologenverbands vom 10. juni 1916. Von K. Koch . . . . . 325
Kleine mitteilungen . . . . . 326

**Ausgegeben Anfang Dezember 1916.**

Digitized by Google

MAR 1 1960

# DIE NEUENGLISCHE VERKÜRZUNG LANGER TONSILBENVOKALE IN ABGELEITETEN UND ZUSAMMENGESETZTEN WÖRTERN.

## Inhaltsverzeichnis.


Einleitung. §§ 1—4 . . . . . 200

A. Liste der einschlägigen wörter. §§ 5—147 . . . . . 202

I. Tonvokalverkürzung in abgeleiteten wörtern. §§ 5—115 . . . . . 202

1. Wörter auf *-age*. §§ 5—8 202
2. Wörter auf *-al*. §§ 9—14. 204
3. Wörter auf *-an*. § 15 . . 206
4. Wörter auf *-ance*. § 16. . 207
5. Wörter auf *-ant*. §§ 17—20 207
6. Wörter auf *-ar*. § 21. . . 208
7. Wörter auf *-ard*. § 22 . . 209
8. Wörter auf *-ary*. § 23 . . 209
9. Wörter auf *-ate*. §§ 24—27 210
10. Wörter auf *-ble*. §§ 28—31 211
    a) Wörter auf *-able*. § 28.
    b) Wörter auf *-ible*. § 29.
11. Wörter auf *-cle*. § 32 . . 213
12. Wörter auf *-cy*. § 33. . . 213
13. Wörter auf *-dom*. § 34. . 213
14. Wörter auf *-el*. §§ 35. 36 214
15. Wörter auf *-en*. §§ 37. 38 214
    a) Eigenschafts- und hauptwörter. § 37.
    b) Zeitwörter. § 38.
16. Wörter auf *-ence*. § 39. . 215
17. Wörter auf *-ent*. § 40 . . 215
18. Wörter auf *-er*. §§ 41—45 216
19. Wörter auf *-ern*. § 46 . . 218
20. Wörter auf *-ess*. § 47 . . 218
21. Wörter auf *-et*. § 48. . . . 219
22. Wörter auf *-fy*. §§ 49—53 219
23. Wörter auf *-ic*, *-ical*. §§ 54—60 . . . . . 220
24. Wörter auf *-ile*. § 61. . . 223
25. Wörter auf *-in*. § 62. . . 224
26. Wörter auf *-ine*. § 63 . . 224
27. Wörter auf *-ing*. §§ 64. 65 224
28. Wörter auf *-ish*. §§ 66. 67 225
    a) Zeitwörter. § 66.
    b) Eigenschaftswörter. § 67.
29. Wörter auf *-ism*. § 68 . . 226
30. Wörter auf *-ist*. § 69 . . 226
31. Wörter auf *-it*. § 70 . . . 227
32. Wörter auf *-ite*. § 71 . . 227
33. Wörter auf *-ity*. §§ 72—77 227
34. Wörter auf *-ive*. §§ 78—81 229
35. Wörter auf *-ize*. § 82 . . 230
36. Eigenschaftswörter auf *-ly*. § 83 . . . . . 230
37. Wörter auf *-ment*. § 84 . 231
38. Wörter auf *-ness*. § 85 . 232
39. Wörter auf *-on*. §§ 86—90 232
    a) Wörter auf *-ion*. §§ 86—88.
        α) Wörter auf *-sion*. § 87
        β) Wörter auf *-tion*. § 88
    b) Wörter auf *-ison*. § 89
    c) Andere wörter auf *-on*. § 90.
40. Wörter auf *-or*. §§ 91—95 233
41. Wörter auf *-ory*. § 96 . . 234
42. Wörter auf *-ot*. §§ 97. 98 235
43. Wörter auf *-ous*. § 99 . . 235
44. Wörter auf *-some*. § 100 . 237




Digitized by Google

45. Wörter auf *-tude*. § 101 . 237
46. Wörter auf *-ty*. § 102 . . 237
47. Wörter auf *-ule*. § 103 . . 238
48. Wörter auf *-ure*. § 104. . 239
49. Wörter auf *-y*. §§ 105—107 239
a) Hauptwörter. § 105.
b) Eigenschaftswörter. § 106.
c) Zeitwörter. § 107.
50. Vereinzelte sonstige fälle. §§ 108—110 . . . . . 241
a) Verkürzungen in dreisilbigen ableitungen, zu einem ein- oder zweisilbigen grundwort. § 108.
b) Viersilbige wörter. § 109.
c) Zweisilbige wörter. § 110.
51. Zweifelhafte oder nicht hergehörige fälle. §§ 111—115 243
a) Wörter auf *-le*. §§ 111—113 . . . . . 243
α) Hauptwörter. § 112.
β) Zeitwörter. § 113.
b) Wörter auf *-ow*. § 114 244
c) Vereinzelte sonstige fälle. § 115 . . . . . 244
II. Tonvokalverkürzung in zusammengesetzten wörtern. §§ 116—128 245
1. Vor einfacher konsonanz. §§ 116—118 . . . . . 245
2. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz, die aber auch schon im langvokaligen grundwort vorhanden ist. § 119 . . . . . 249
3. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz im zusammengesetzten wort, gegenüber einfacher konsonanz im grundwort. §§ 120—126 250
4. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz im auslaut des ersten bestandteils der zusammensetzung, und konsonantischem anlaut des zweiten bestandteils. §§ 127—128 . . . . . 258
III. Tonvokalverkürzung in der flexion. §§ 129—147 . . . . . 259
1. Verkürzungen beim hauptwort. §§ 130—139 . . . . . 260
2. Verkürzungen beim eigenschaftswort. §§ 140—143 . . . . . 263
a) Im komparativ und superlativ. §§ 140—142 . . . . . 263
b) Bei der bildung des adverbs. § 143 . . . . . 265
3. Verkürzungen beim zeitwort. §§ 144—147 . . . . . 266
a) Beim part. praet. und beim praet. §§ 144—146 . . . . . 266
b) Beim part. praes. § 147 . . . . . 267
B. Die ursachen der verkürzung. §§ 148—183 . . . . . 268
C. Ältere spuren der verkürzung. §§ 184—201 . . . . . 281
I. Verkürzungen in me. zeit. §§ 185—194 . . . . . 282
II. Verkürzungen im 16. jahrhundert. §§ 195. 196 . . . . . 286
III. Verkürzungen im 17. jahrhundert. § 197 . . . . . 288
IV. Verkürzungen im 18. jahrhundert. § 198 . . . . . 289
V. Verkürzungen im 19. jahrhundert und in den mundarten. §§ 199. 200 . . . . . 290
Verzeichnis der benutzten werke und aufsätze . . . . . 290
Abkürzungen . . . . . 294
Wortregister . . . . . 294

## Einleitung.

§ 1. Im heutigen Englisch sind zahlreiche wortpaare vorhanden, bei denen die quantität des tonvokals beim grundwort verschieden ist von der des von ihm abgeleiteten oder des mit

Digitized by Google

ihm als erstem bestandteil zusammengesetzten wortes: *sōuth–sŏuthern, nātion–nătional, wīse–wĭsdom; twō–twŏpence, hōly–hŏliday, hōuse–hŭsband, whīte–whĭtsuntide*, u. a. m. Der tonvokal des grundworts ist lang, der tonvokal der ableitung oder der zusammensetzung dagegen kurz in wörtern, die um eine oder mehrere silben länger sind als ihr grundwort. Die meisten grammatiker erklären die verkürzung in *wisdom, husband, whitsuntide* und ähnlichen fällen aus der auf den tonsilbenvokal folgenden doppelkonsonanz. In *southern, national, twopence, holiday* usw. ist aber die verkürzung ebenfalls eingetreten, obgleich hier nur einfache konsonanz vorliegt. Was die verkürzung betrifft, so ist doch kaum ein grundsätzlicher unterschied anzunehmen zwischen *southern* und *wisdom*, *twopence* und *husband, holiday* und *whitsuntide*. Die doppelkonsonanz kann also als grund der verkürzung in *wisdom, husband, whitsuntide* nur in zweiter reihe in betracht kommen; deren eigentliche ursache muß eine andere sein, und zwar dieselbe wie in *southern, national, twopence, holiday*.

§ 2. In den eben genannten beispielen ist, abgesehen von *nātion* < me. *nacioún*, wo betonung und tonvokalquantität erst ergebnisse der frühne. zeit sind, der tonvokal im grundwort schon von vornherein lang gewesen: ae. *sūþ, wīs, twā, hāliz, hūs, whīt*. Wir dürfen aber den eben vorgeführten fällen grundsätzlich gleichstellen solche, in denen ein ursprünglich kurzer tonvokal im grundwort nachträglich gelängt wurde[1]), dagegen in dem um eine oder mehr silben längeren abgeleiteten oder zusammengesetzten wort seine ursprüngliche kürze bewahrte: *pāss* vb. < me. *păsse–păssage*, *ērr* vb. < me. *ĕrre–ĕrrant, trōll–tröllop*, und andere fälle. Es muß im grunde dieselbe ursache gewesen sein, die einerseits in *sŏuthern, wĭsdom, twŏpence, hŏliday, hŭsband, whĭtsuntide* zur verkürzung eines ursprünglich langen tonvokals geführt, anderseits in *păssage, ĕrrant, tröllop* bewirkt hat, daß der ursprünglich kurze tonvokal erhalten blieb. Man wende dagegen nicht ein, daß ja die verschiedenheit der quantität des

[1]) Unter diesen nachträglichen längungen verstehe ich aber nicht die allgemein me. längung der ae. kurzen vokale in offener silbe, sondern jüngere längungen.



Digitized by Google

tonvokals in *pāss* und *păssage*, *ĕrr* und *ĕrrant*, *trōll* und *trŏllop* auf dem ne. lautgesetz beruhe, wonach *ss*, *r(r)*, *ll* nur im auslaut längung des betr. vorhergehenden vokals bewirken, daß jedoch die längung unterbleibe, wenn diese konsonanten im inlaut vor einem vokal stehen; die phonetische ursache auch gerade dieses lautgesetzes ist doch offenbar die neigung zur kürze des tonvokals im längeren wort, wo das kürzere schon ursprünglich langen tonvokal aufweist oder diesen erst nachträglich erhalten hat.

§ 3. Bevor ich versuche, die eigentliche und hauptursache dieser neigung festzustellen, will ich zuvor das gesamte einschlägige material, nach wortgruppen geordnet, vorführen. Eigennamen (personen- und ortsnamen) ziehe ich hierbei nur hier und da heran, ohne irgendwie vollständigkeit anzustreben. Erst durch eine solche materialsammlung gewinnen wir eine sichere grundlage für die erklärung des vorliegenden problems.

§ 4. In der nun folgenden wortliste stellen die wörter mit langem tonsilbenvokal nicht immer die eigentlichen grundwörter dar, zu denen die entsprechenden kurzvokaligen wörter als ableitungen oder zusammensetzungen unmittelbar gehören. Oft besteht zwischen dem lang- und dem kurzvokaligen wort nur ein loser etymologischer zusammenhang. Es genügt aber für unsere zwecke, daß ein solcher zusammenhang im sprachbewußtsein der Engländer mehr oder weniger deutlich empfunden wird, und daß sich in diesem sprachbewußtsein eine art schema für die verschiedenheit der vokalquantität in derartigen fällen herausgebildet hat.

A. **Liste der einschlägigen wörter** (meist nach dem NED., die noch nicht darin enthaltenen nach dem Cent. Dict.).

I. Tonvokalverkürzung in abgeleiteten Wörtern.

1. Wörter auf *-age* (meist hauptwörter < afz. *-age* < spätlat. *-āticum*).

§ 5. lineage < me. *linage* (1303)[1] < afz. *li(g)nage* < lat.

[1]) Die jahreszahl bezeichnet jedesmal den ältesten im NED. (oder bei Stratmann) erwähnten beleg des einschlägigen wortes. Ich habe mich nach kräften bemüht, bei den einzelnen beispielen jedesmal das älteste auffindbare ausdrückliche zeugnis für die tonvokalverkürzung heranzuziehen, obgleich ich

Digitized by Google

* *līneāticum*, zu line, einer vermengung von ae. *līne* = ahd. *līna* > nhd. *leine* und me. *li(g)ne* < afz. *ligne* < vlat. * *linja* < lat. *līnea*. Die schreibung *lineage* ist erst seit ende des 17. jahrh. üblich, wahrscheinlich unter einfluß von *line;* Jones (1701) verzeichnet noch die ältere form *linage*. Auf verkürzung des *i* weist schon die im 16. jahrh. vorkommende schreibung *linnage* hin.

pătronage (so nach NED. und Flügel; nach Muret, Grieb und Schröer auch mit ē) (1412), zu pātron (nach letzteren auch mit æ) < me. *patroun* (um 1300) < afz. *patrun* < lat. *patrōnus*.

vĭsage (1340) < afz. *visage* < mlat. * *vīsāticum*, zu -vise *(revīse, supervīse* ua.). ĭ wird zuerst von WSC (1695) bezeugt, wo (p. 108) *visage* als gleichlautend mit *vizzard* hingestellt wird, ferner von Jones (1701); dieser schreibt dem *s* den lautwert *ss* zu, offenbar nur um kürze des vorherigen vokals anzudeuten.

§ 6. demŭrrage (nach dem NED. und Flügel; Muret, Grieb und Schröer: ə) < afz. *demo(u)rage*, zu *demūr* vb. < me. *deme(o)re* < afz. *demo(u)rer* < vlat. *dēmorāre*. Vgl. § 2. *demurrage* ist nach dem NED. zuerst 1641 bezeugt; daneben im 17. jahrh. *demourage*, wohl langvokalige nebenform (vgl. auch schreibungen des grundworts wie *demoore, demour(e)* im 16. jahrh.). Offenbar ist *demurrage* lautgesetzliche form, *demourage* analogiebildung nach der ursprünglichen form des grundworts. Ne. *demur* geht unmittelbar auf eine me. form * *demŭrre* mit kurzem tonvokal zurück.

păssage (1290), zu pāss vb. < me. *păsse(n)* (1225) < fz. *passer* < spätvlat. * *passāre*. Ne. *pass* hat erst seit dem 17. jahrh. ā (vgl. Horn § 47).

§ 7. Die übrigen fälle sind zweifelhaft oder gehören überhaupt nicht hierher (unechte fälle):

*cărriage* (1375) ist unmittelbare ableitung von *cărry* vb. und gehört nur mittelbar zu *cār* < me. *cărre*.

*dispărage* vb. < me. *desparage* (um 1350) < afz. *desparagier* gehört zwar etymologisch zu *pair* < me. *peir* < fz. *paire* < lat. *păria* (pl. neutr., als sing. fem. aufgefaßt, zu lat. *pār*) und dem auf demselben wortstamm beruhenden *peer* < me. *pēr(e)* < afz.

---

mir wohl bewußt war, daß hierbei oft der zufall mit im spiele ist, und daß in sehr vielen fällen die verkürzung schon beträchtlich früher eingetreten sein mag. Einen gewissen wert hat dies verfahren immerhin, weil ein terminus ad quem dadurch ermittelt wird.

Digitized by Google

*pe(e)r* < lat. *pŭrem;* die verschiedenheit des tonvokals war aber hier schon in den entsprechenden franz. quellwörtern vorhanden.

*hŏstage* geisel < me. (um 1275) < afz. *(h)ostage* < spätvlat. *obsidāticum,* zu *obses, obsid-,* erst durch volksetymologie, allerdings schon im Afz. (12. jahrh.), zu lat. *hospitem* in beziehung gesetzt, gehört also eigentlich nicht zu dem von diesem abgeleiteten *hōst* gastwirt.

*sa͡usage* (umgangssprachliche, ursprünglich südenglische nebenform von *sāusage*) < me. *sausige* (15. jahrh.) < anfz. *saussiche* < spätlat. *salsīcia,* zu *salsus,* ist zwar mit *sa͡uce* < fz. *sauce* < vlat. *salsa* verwandt; beide wörter haben sich aber in ihrer bedeutungsentwicklung so sehr voneinander entfernt, daß diese verwandtschaft nicht mehr empfunden wird. Schon im 17. jahrh. begegnet die schreibung *sossage* mit *ŏ.*

§ 8. Alle übrigen ableitungen auf *-age* von langvokaligen grundwörtern haben als analogiebildungen ebenfalls langen vokal: *ācreage* zu *ācre,* ebenso *ālienage, allōyage, pāvage, pīlotage, plūmage, prīmage, pūpilage, stēerage, ūsage.*

2. Wörter auf *-al* (eigenschaftswörter < lat. *ālem,* dann auch hauptwörter). Die wörter auf *-ical* siehe §§ 54—60.

§ 9. abdŏminal (1746), zu abdōmen (1541) < lat. *abdōmen.*

fĕmoral (1782), zu || fēmur (1799) < lat. *fĕmur.*

gĕneral (um 1290) < afz. *general* < lat. *generālis,* zu || gēnus (1551) < lat. *gĕnus. ĕ* in *general* verzeichnet schon Hart (1569; p. 79).

lĭneal < me. *lineall* (1398) < fz. *lineal* < spätlat. *līneālis,* zu lĭne. Vgl. *lĭneage* § 5.

nătional (1597) < fz. *national,* zu nātion < me. *nacio(u)n* (1300) < fz. *nation* < lat. *natiōnem.* Die verkürzung wird zuerst angedeutet durch die umschrift *nasshonal* bei Elphinston (1787) gegenüber *nāshon,* ist aber jedenfalls bedeutend älter.

nătural (14. jahrh.) < afz. *natural* oder < lat. *nāturālis,* zu nāture (um 1250) < fz. *nature* < lat. *nātūra.* Die kürze in *natural* wird schon von Hart (1569) bezeugt, der sie allerdings auch (p. 94) bei *natiur* anzusetzen scheint; aber schon Bullokar (1580) unterscheidet *năturał* (vgl. Hauck s. 35) von *nāture* (Hauck s. 36).

nŏminal (um 1430) < lat. *nōminālis,* zu nōmen- (in

Digitized by Google

*nōmenclator*, 1563—67). Vgl. auch *noun* < me. *nowne* (1398) < anglofz. *noun* < lat. *nōmen*. In entsprechender weise gehört auch cognŏminal (1656) zu || cognōmen (1811).

pătronal (daneben *pātronal*) (1611) < fz. *patronal* < lat. *patrōnālis*, zu pātron. Vgl. *patronage* § 5.

presĭdial (1611) < fz. + *présidial* < spätlat. *praesidiālis*, zu presīde vb. (1611) < fz. *présider* < lat. *praesidēre*.

răd̆ical (1398) < spätlat. *rādīcālis*, zu rādix (1571) < lat. *rādīx*.

răt̆ional (1398) < lat. *ratiōnālis*, zu rātio (1636) < lat. *rătĭo*. Davon unmittelbar (oder durch vermittlung von fz. *ration*) auch *răt̆ion* (1550), das sich in der heute allein noch lebendigen bedeutung »anteil« allerdings so weit von der grundbedeutung »vernunft« entfernt hat, daß *rational* nicht mehr als dazugehörige ableitung empfunden wird.

stăminal, zu stāmen < lat. *stāmen*.

trĭgonal (1570) < lat. *trigōnālis*, zu trīgon (1563) < lat. *trigōnum* < gr. *τρίγωνον*.

§ 10. Dazu eine reihe von fällen, in denen das grundwort von einem lat. hauptwort der 4. deklination abstammt, das *ū-* des stammauslauts aber nur in den ableitungen hervortritt:

căsual (1374) < afz. *casuel* < lat. *cāsuālis*, zu cāse < me. (1225) < afz. *cas* < lat. *cāsus*. *ă* in *casual* bezeugt nach Ellis (p. 1074) zuerst Buchanan (1766); die vokalkürze ist aber jedenfalls schon älter.

grăd̆ual (1541) < mlat., *graduālis*, zu grāde (um 1511) < fz. *grade* < lat. *grădus*. Die verkürzung bezeugt zuerst Cooper (1685) in *gradually*.

măn̆ual < lat. *manuālis*, statt me. (1406) < afz. *manuel*, zu || mānus < lat. *mănus*, frühne. nur in der gelehrten verbindung + *manus Christi* (1526), später nur als wissenschaftlicher ausdruck (1826).

rĭtual (1570) < lat. *rituālis*, zu rīte < me. *ryte* (um 1315) < lat. *ritus*. Ludwig (1717) schreibt nach Löwisch (s. 50), offenbar irrtümlicherweise, *ritual* eine aussprache mit *ai* zu.

vĭsual < afz. *visual*, *visuel* < lat. * *vīsuālis*, *zu (re)vīse*. Vgl. *visage* § 5.

Ferner divĭdual (1598) < lat. *dīviduus* + *-al*, zu divīde vb. (um 1374) < lat. *dīvidĕre*.

In ihrer engen anlehnung an das Lat. stellen diese wörter

Digitized by Google

auf *-ual* gelehrte bildungen dar, denen wenigstens in *case* und *rite* ältere, schon länger eingebürgerte formen gegenüberstehen.

§ 11. Ähnlich steht es mit den zwei folgenden fällen:

crĭminal < spätme. *crymynall* (1430), *-el(l)* < afz. *criminel* < lat. *crīminālis*, zu crĭme < me. *cryme* (1382) < fz. *crime* < lat. *crīmen*. Jones (1701) bezeugt die aussprache *crĭminal*, indem er *m* als *mm* ansetzt.

păginal (1646) < spätlat. *pāginālis*, zu păge (1589) < fz. *page* < lat. *pāgina*.

Endlich gehört hierher auch fĭnial < me. *fynyal(l)* (1400?), auf englischem boden, ohne lat. entsprechung, entstandene nebenform zu *fĭnal* (um 1330), also nur mittelbar ableitung von fĭne < me. (um 1200) < afz. *fin* < lat. *fīnem*, das sich in seiner heutigen bedeutung »geldstrafe« allerdings weit von der ursprünglichen grundbedeutung entfernt hat. *fĭnial* ist analogiebildung nach dreisilbigen wörtern wie *lineal, criminal;* dagegen folgt das zweisilbige *fĭnal* der analogie des grundworts *fĭne*.

§ 12. Zweifelhaft ist es, ob wir auch *sĭgnal* (um 1384) < fz. *signal* < mlat. *signāle*, zu *sīgn* < me. (1225) < afz. *signe* < lat. *signum* hierher stellen dürfen. Die heutige aussprache von *signal* mit *gn* ist wohl eher eine im 16. jahrh. üblich gewordene angleichung an das Lat., also schriftaussprache, während im Me. *signal* noch ebenso wie *signe* mit *īn* gesprochen wurde. *ĭ* in *signal* erklärt sich also zur genüge aus der stellung vor doppelkonsonanz.

§ 13. Alle übrigen wörter auf *-al* behalten den langen tonvokal des grundworts: *arrīval–arrīve*, ebenso *brūtal, fātal, fīnal* (vgl. § 11), *pōstal, prīmal, rectal, spīnal*.

§ 14. Wir finden also kurzen tonvokal beim typus X́ X X, dagegen langen beim typus X́ X oder X X́ X. Einzige ausnahme ist *úsual* zu *ūse;* doch widerstreben die mit *jū-* anlautenden wörter auch sonst der verkürzung.

Anm. Die kürze des tonvokals in *spĕcial* ist wohl auch aus der ursprünglichen dreisilbigkeit des wortes zu erklären (vgl. *spĕcify, spĕcimen;* allerdings ist auch *spēcies* ursprünglich dreisilbig gewesen).

3. Wörter auf *-an* (< lat. *-ānus*).

§ 15. In den meisten fällen tritt die endung in der erweiterten form *-ian* < lat. *-iānus* auf:

Chrĭstian (1553) < lat. *Christiānus*, verdrängt im 16. jahrh.

Digitized by Google

das ältere *cristen*, zu Chrĭst < me. ae. *Crīst*. *ĭ* in *Christian* wird nach Ellis (p. 1005) zuerst von Wallis (1653) ausdrücklich bezeugt.

precĭsian (1571), zu precĭse (1400—30) < fz. *précis, -ise* < lat. *praecīsus*.

Tўrian < fz. *Tyrien*, zu Tўre Tyrus.

Dagegen keine verkürzung bei *Dēlian–Dēlos*, ebenso bei *Rhætian, Rhōdian*, usw.

Von wörtern auf bloßes *-an* gehört hierher nur săcristan (um 1375) < mlat. *sacristānus*, zu sācrist (1577—87) < afz. *sacriste* < lat. *sacrista*.

Die verkürzung kommt also nur bei drei- oder mehrsilbigen wörtern vom typus (X) X́ X X vor, aber auch hier keineswegs regelmäßig; dagegen unterbleibt sie bei zweisilbigen wörtern: *Rōman–Rōme, Thēban–Thēbes*.

4. Wörter auf *-ance* (< fz. *-ance* < lat. *-āntia, -entia*).

§ 16. X plĕăsance < me. *plesa(u)nce* (um 1340) < afz. *plaisance* < mlat. *placentia*, zu plēase vb. < me. *plęse* (1325) < *pleise* < afz. *plaisir* < lat. *placēre*. Die schreibung *pleasance* mit *ea* deutet auf eine langsilbige nebenform hin (schon um 1461 *pleasauns* in den Paston Letters), eine analogiebildung nach *please;* dagegen ist die aussprache mit *ĕ* die lautgesetzliche.

abŭndance < afz. *abundance* < lat. *abundantia*, zu *abōund* vb. < me. *habunde* (um 1374), *abounde* (1382) < afz. *abunder* < lat. *abundāre*. In me. *abounde* ist längung von *ŭ* vor *-nd* eingetreten, die aber in der ableitung *abŭndance* fehlt; es liegt also ein ähnlicher fall vor wie bei *passage* (vgl. §§ 2. 6). Schon Ayenbite (1340) hat die kurzvokalige form *abundance;* daneben im Me. (1375) *abounda(u)nce* als analogiebildung nach *abounde*.

Sonst stets länge, wenn das grundwort langen tonvokal hat: *acquāintance–acquāint*, ebenso *allĭance, appēărance*, usw.

5. Wörter auf *-ant* (meist < afz. *-ant* < lat. *ăntem*, part. praes.).

§ 17. gĕnerant (1665) < lat. *generāntem*, zu || gēnus. Vgl. *general* § 9.

nĭdulant (1797) < lat. *nīdulāntem*, zu + nĭde (1679) < fz. *nid* oder < lat. *nīdus*.

plĕăsant (1375) < me. *plęsaúnt* < afz. *plais-, pleisant*, zu

Digitized by Google

plēase vb. Vgl. X *pleasance* § 16. Die länge des *e* in *pleasant* wird von den älteren ne. grammatikern ausdrücklich bezeugt; die kürze zuerst von Jones (1701).

rŏborant (auch *rōborant*) (1661) < lat. *rōborāntem*, zu X || rōbur (1601) < lat. *rōbur*.

Schließlich kann man auch prŏtestant (1539) < deutsch oder fz. *protestant* < lat. *prōtestāntem*, zu prōtest (um 1400) < afz. *protest* hierher rechnen, da die betonte vorsilbe hier dem gleichen gesetz unterliegt wie sonst die betonte stammsilbe.

§ 18. abŭndant (1366) < afz. *abundant* < lat. *abundāntem*, zu abōund. Vgl. *abundance* § 16.

demŭrrant (1529) < fz. *demourant*, zu demūr vb. Vgl. *demurrage* §§ 2. 6.

ĕrrant < me. *erra(u)nt* (um 1389) < afz. *errant*, verschmelzung zweier verschiedener wörter: 1. part. praes. zu fz. *errer* < vlat. *iterāre* < lat. *itinerāre*; 2. < lat. *errāntem*, zu ērr vb. < me. *ĕrre* (1303) < fz. *errer* < lat. *errāre*. Vgl. § 2.

păssant (um 1386), zu pāss. Vgl. *passage* §§ 2. 6.

§ 19. Unechte fälle: *benĭgnant* (1782), zu *benīgn*, und *oppŭgnant* (1513), zu *oppūgn*, sind wie *signal* zu beurteilen (vgl. § 12). — *călmant (kǽlmənt)* (1811) ist schriftaussprache, *cālmant (kāmənt)* analogiebildung nach *cālm*.

§ 20. Sonst überall übereinstimmung mit dem grundwort: *claĭmant–claĭm*, ebenso *rūsant, spīrant*.

6. Wörter auf *-ar* (< lat. *-ārem*).

§ 21. băsilar (1541) < nlat. *basilāris*, zu bāse < me. (um 1325) < afz. *base*, oder zu bāsis (1571), beides < lat. *basis* < gr. *βάσις*.

făbular (1684) < lat. *fābulāris*, zu fāble < me. (1300) < afz. *fable* < lat. *fābula*.

jŏcular (1626) < lat. *joculāris*, zu jōke (1670) < lat. *jocus*.

lĭnear (1642) < lat. *līneāris*, zu line. Vgl. *līneage* § 5.

tăbular (1656) < lat. *tabulāris*, zu tāble < me. (1200) < afz. *table* < lat. *tabula*.

tĭtular (1591) < lat. **titulāris*, zu title (1300) < afz. *title* < lat. *titulus*. ĭ in *titular* zuerst bei Jones (1701: *tit-* = *titt-*).

Alle diese wörter auf *-ar* sind erst im Ne. als gelehrte ausdrücke unmittelbar aus dem Lat. aufgenommen worden,

Digitized by Google

während die entsprechenden grundwörter (außer *joke*) schon im Me. begegnen und franz. ursprungs sind. In ihren quantitätsverhältnissen fügen sich aber diese wörter auf *-ar*, unabhängig vom Lat. (vgl. *făbular* neben lat. *fābulāris*) in das auch sonst beobachtete schema ein, wonach langem tonvokal des grundworts kurzer tonvokal der dreisilbigen ableitung nach dem typus X̀XX entspricht (vgl. §§ 14. 15; auch *lŏcular* und *vŏcular* ohne entsprechende engl. grundwörter).

Ferner schŏlar < me. *scoler* < afz. *escoler*, verschmolzen mit me. *scolere* < ae. X *scōlere* < spätlat. *scholāris*, zu schōōl < me. *scole* < ae. *scōl* < lat. *schola*. Die ne. schreibung *scholar* ist angleichung an lat. *scholāris*. Die verkürzung zeigt sich schon in der schreibung *schollar* bei Roger Ascham (1570; vgl. Wille s. 11).

Sonst übereinstimmung mit dem grundwort: *pōlar—pōle*.

7. Wörter auf *-ard* (< fz. *-ard, -art*, < deutsch *-hard, -hart*).

§ 22. Einziges beispiel:

Spăniard < me. *Spaignarde* (1400), *Spaynard(e)* < afz. *Espaignart*, zu Spaın < me. *Spaine* (um 1205) < angl.-fz. *Espayne* < spätlat. *Spănia*. Die kürze bezeugt schon Hart (1569; p. 95).

Zweifelhaft ist die zugehörigkeit von *bŏllard* (1844), das vielleicht ableitung von *bōle* baumstamm (um 1314) < an. *bolr* ist.

Langvokalige analogiebildung: *dōtard—dōte*.

8. Wörter auf *-ary* (< fz. *-aire* < lat. *-ārius, -a, -um* oder < lat. *āris, -āre*).

§ 23. băsilary (1800) < fz. *basilaire* < mlat. *basilāris*, zu băse oder bāsis. Vgl. *basilar* § 21.

bĭliary (1731) < fz. *biliaire*, zu bıle (1665) < fz. *bile* < lat. *bīlis*.

căvitary (1835) < lat. *cavitas* + *-ary*, zu cāve < me. (1220) < fz. *cave* < lat. *cava*, pl. zu *cavum*.

grănary (1570) < lat. *grānārium*, zu grāın < me. *greyn(e)* (um 1290). 1. < afz. *grain, grein* < lat. *grānum*, 2. < afz. *grain(n)e* < vlat. *grāna*. Die verschiedenheit des tonvokals beruht hier allerdings schon auf den entsprechenden quellwörtern; doch fügt sich die aussprache *grănary* zugleich in das schema der übrigen wörter auf *-ary* mit kurzem tonvokal.

Digitized by Google

presĭdiary (1599) < lat. *praesidiārius*, zu presīde vb. Vgl. *presidial* § 9.

sĕcretary < me. *secretarie* (1387) < mlat. *sēcrētārius*, zu sēcret < me. *secrelte* (1399) < fz. *secret* < lat. *sēcrētus*.

sĕdentary (1598) < fz. *sédentaire* < lat. *sedentārius*, zu X sēdent (1682) < lat. *sedentem*.

*Jănuary*, me. *Jeniuer*, *Jenever* (um 1290) < anfz. *Jenever*, *Genever* < lat. *Jānuārius*, wird nicht als ableitung zu *Jānus* (1508) empfunden. Ne. *January* ist angleichung an das Lat.

*pălmary* (1687), zu *pālm*, hat schriftaussprache.

Analogische länge in *ablūtionary–ablūtion*, ebenso in *bōundary*, *mōmentary*, *nōtary*, *prīmary*, *pūpil(l)ary*, *rēgionary*, *rētiary*, *rōsary*, *stātionary*, *vōtary*.

9. Wörter auf *-ate* (teils eigenschafts[- und haupt]-wörter auf *-ăte*, nach den lat. partt. praes. auf *-ātus*, *-a*, *-um*, teils von jenen abgeleitete zeitwörter auf *-āte*).

§ 24. crĭmināte vb. (1645) < lat. *crīmināt-*, zu crīme. Vgl. *criminal* § 11.

elăborāte (1581) < lat. *ēlabōrātus*, zu lābour < me. *laboure* (1300) < afz. *labo(u)r* < lat. *labōrem*.

evăporāte vb. (1545) < spätlat. *ēvaporāt-*, zu vāpour < afz. *vapour* < lat. *vapōrem*.

X făbulāte vb. (1616) < lat. *fābulāt-*, zu fāble. Vgl. *fabular* § 21.

gĕnerāte vb. (1526) < lat. *generāt-*, zu || gēnus. Vgl. *general* § 9.

grăduāte (1479) < mlat. *graduātus*, zu grāde. Vgl. *gradual* § 10. — grăduāte vb. (1588).

+ grătulāte vb. (1556) < lat. *grātulāt-*, jetzt verdrängt durch congrătulāte vb. (1548), zu + grāte (1523) < lat. *grātus*.

grăvitāte vb. (1644) < nlat. *gravitāt-*, zu grāve adj. (1541) < fz. *grave* < lat. *gravem*.

lĭneāte (1643) < lat. *līneātus*, zu līne. Vgl. *lineage* § 5.

mŏderāte (1398) < lat. *moderātus*, zu mōde (um 1374) < lat. *modus*, oder < fz. *mode* < lat. *modus*. Verkürzung bezeugt König (1715) durch die schreibung *modderät* (vgl. Driedger s. 41). — mŏderāte vb. (um 1432—50).

năvigāte vb. (1588) < lat. *nāvigāt-*, zu nāve (1673) < span. it. *nave* < lat. *navem*.

Digitized by Google

nĭdificāte vb. (1816) < lat. *nīdificāt-*, zu + nīde. Vgl. *nidulant* § 17.

nŏmināte (um 1485) < lat. *nōmināt-*, zu nōmen-. Vgl. *nominal* § 9. — nŏmināte vb. (1545).

păginăte vb. (1884) < lat. *pāgina* + *-ate*, zu pāge. Vgl. *paginal* § 11.

sĭnuăte (1688) < lat. *sinuātus*, zu sīnus (1597) < lat. *sinus*.

stăminăte, zu stāmen. Vgl. *staminal* § 9. — stămi-năte vb.

stĭpităte, zu stīpe < lat. *stīpes*.

tăbulăte (1596) < lat. *tabulātus*, zu tāble. Vgl. *tabular* § 21. — tăbulāte vb. (um 1630).

trĭturāte vb. < lat. *trītūrāt-*, zu trīte < lat. *trītus*.

vĭtiāte vb. < lat. *vitiāt-*, zu vice (um 1300) < fz. *vice* < lat. *vitium*. Kürze bezeugt Brown (1700) durch die schreibung *vishate* (vgl. Kern s. 65).

§ 25. Ohne entsprechendes grundwort: *effĕmināte* (um 1430), vgl. *fēmale*, und *lĕgāte* (1154).

§ 26. Unechte fälle: *căstellāte* vb., zu *cāstle* (mit sekundärer dehnung erst seit dem 17. jahrh.; vgl. Horn § 47). — *păl'măte*, zu *pālm* (vgl. *palmary* § 23). — *sĭgnăte*, zu *sīgn* (vgl. *signal* § 12). In allen drei wörtern liegt offenbar schriftaussprache vor, während die viel geläufigeren entsprechenden grundwörter lautgesetzliche aussprache haben.

§ 27. Bei zweisilbigen wörtern übereinstimmung mit dem langen tonvokal des grundworts: *cūrate–cūre*, *prīvate–(de)prīve*, auch bei *clīmate–clīme* und *prīmate–prīme*. Der verkürzung unterliegen also nur drei(- oder mehr)silbige wörter nach dem typus (X)X́XX, die durchweg als gelehrte bildungen unmittelbar aus dem Lat. aufzufassen sind. Trotzdem sind diese wörter in der quantität ihres tonvokals unabhängig vom Lat.: in *crĭminate*, *lĭneate*, *năvigate*, *nĭdificate*, *nŏminate* u. a. haben wir kurzen, wo die entsprechenden lat. wörter langen vokal haben. Dagegen fehlt die verkürzung bei *brēviăte* zu *brēve* und *rōseăte* zu *rōse*.

10. Wörter auf *-ble* (< afz. *-ble* < lat. *-bilem*).

a) Wörter auf *-able* (< afz. *-able* < lat. *-ābilem*).

§ 28. evăporable (1541), zu văpour. Vgl. *evăporate* § 24.

Digitized by Google

gĕnerable (um 1450) < lat. *generābilis*, zu ‖ gĕnus. Vgl. *general* § 9.

mĭserable (1484) < fz. *misérable* < lat. *miserābilis*, zu mĭser (1542) < lat. *miser*. Nach Bullokar (1580) ist *i* in beiden wörtern kurz (vgl. Hauck s. 74. 77); aber schon Gill (1621) unterscheidet *ĭ* in *miserable* von *ī* in *mĭser*.

năvigable (1527) < fz. *navigable* oder < lat. *nāvigābilis*, zu năve. Vgl. *navigate* § 24.

prŏbable (1387) < fz. *probable* oder < lat. *probābilis*, zu prōbe subst. (1563?) < spätlat. *proba*, prōbe vb. (1649). Elphinston (1765) unterscheidet *prōbable* that may be probed, und *prŏbable* likely.

trĭturable, zu trĭte. Vgl. *triturate* § 24.

Ferner *inflămmable* (1673—74), im 17. jahrh. auch *inflāmable* (1605), im 17. und 18. jahrh. auch *inflameable* (1674), vielleicht unmittelbar < fz. *inflammable* < lat. * *inflammabilis*, zu *inflāme* vb. < me. *enflau(m)me* (1340) < afz. *enfla(m)mer* < lat. *inflammāre*. *inflamable* und *inflameable* sind ne. neubildungen zu *inflame*. Die vokalkürze in *inflămmable* beruht zwar schon auf dem afz. oder dem lat. quellwort; aber die neigung zur verkürzung des tonvokals in abgeleiteten wörtern hat gewiß auch dazu beigetragen, daß *inflămmable* schließlich über die langvokaligen nebenformen *inflāmable* und *inflāmeable* gesiegt hat.

b) Wörter auf *-ible* (< afz. *-ible* < lat. *-ibilem*).

§ 29. crĕdible (um 1374) < lat. *crēdibilis*, zu crēēd < ae. *crēda* < lat. *credo*.

rĭsible (1557) < spätlat. *rīsibilis*, zu (de)rĭde vb. (1530) < lat. *(dē)rīdēre*.

vĭsible < afz. *visible* < lat. *vīsibilis*, zu (re)vĭse. Vgl. *visage* § 5. Ebenso divĭsible (1552), zu divĭde. Vgl. *dividual* § 10.

§ 30. Sonst stets übereinstimmung mit dem grundwort: *agrēēable—agrēē*, ebenso *desīrable*, *ēatable*, *lāughable*, *nōtable*, *pronōunceable*, *rēasonable*; *addūcible—addūce*, ebenso *redūcible*.

§ 31. Wir erkennen leicht, daß die quantität des tonvokals der analogiewirkung des grundworts besonders bei solchen wörtern unterliegt, die unmittelbare ableitungen des grundworts sind: *ēatable—ēat* usw.; dagegen tritt die verkürzung im abgeleiteten wort eher ein, wenn zwischen ihm und dem grund-

Digitized by Google

wort nur ein loserer etymologischer zusammenhang besteht, wenn also die ableitung gegenüber dem grundwort lautlich (*evăporable–vāpour: crĕdible–crēēd*) oder begrifflich (*mĭserable–mīser*) isoliert ist. Bei *miserable* mag die verkürzung auch durch die viersilbigkeit gefördert worden sein. Mit dieser begrifflichen isolierung hängt auch die lehrreiche unterscheidung Elphinstons (1765) zwischen *prŏbable* und *prōbable* zusammen (vgl. § 28); ebenso unterscheidet Elphinston auch *nōtable* that may be noted, und *nŏtable* merkwürdig.

11. Wörter auf *-cle* (< afz. *-cle* < lat. *-culum*).

§ 32. spĭracle (auch *spīracle*) < me. *spyrakle* (um 1360) < afz. *spiracle* < lat. *spīrāculum*, zu + spīre vb. (1632) < afz. *spirer* < lat. *spīrāre*.

Auch cŭrricle (1682) < lat. *curriculum*, zu -cūr vb. (*concūr* < me. *concŭrre* (1470) < lat. *concurrere, occūr*, usw.) Vgl. § 2.

Ohne entsprechendes grundwort: *ŏracle* (1384) < afz. *oracle* < lat. *ōrāculum*, vgl. *ōrāte* vb. (um 1600) < lat. *ōrāt-; rĕticle* (1656) < lat. *rēticulum* (vgl. *rētiary*).

12. Wörter auf *-cy* (meist < lat. *-cia, -tia*).

§ 33. conspĭracy (um 1386) < lat. *conspīrātio*, zu conspīre vb. (1362) < fz. *conspirer* < lat. *conspīrāre*. Ludwig (1717) und Arnold (1736) verzeichnen für *conspiracy* noch die aussprache mit *ai* (vgl. Löwisch s. 50).

prĭvacy (auch *prīvacy;* NED. und Flügel lehren allein letztere aussprache) (um 1450), zu prīvate (um 1380) < lat. *prīvātus*.

Verkürzung auch in *suprĕmacy* (1534) < afz. *suprematie*, zu *suprēme* < afz. *supreme* < lat. *suprēmus*. Erstes zeugnis der kürze bei Lediard (1725; vgl. Ellis p. 1041).

Bei *effĕminacy* und *lĕgacy* beruht *ĕ* schon auf den entsprechenden grundwörtern *effĕminate* und *lĕgate* (vgl. § 25).

Analogische länge in *āgency–āgent*, ebenso in *complācency, diplōmacy, pāpacy, pōtency, sēcrecy, vācancy*.

13. Wörter auf *-dom* (< ae. *-dōm*).

§ 34. Chrĭstendom < ae. *cristendōm*, zu Chrīst. Vgl. *Christian* § 15. Die verkürzung ist schon bei Orm (um 1200) nachzuweisen; vgl. dessen schreibung *Crisstenndom* neben *Crist.*

+ hălidŏm, + hălidōme < ae. *hāliȝdōm*, zu hōly < me. *hōly* < ae. *hāliȝ*. Erste orthographische spur der weit ins Me.

Digitized by Google

zurückreichenden verkürzung in der schreibung *hallidome* (1591); daneben als jüngere nebenform + *hollidam* (15. jahrh.).

wĭsdom < ae. *wīsdōm*, zu wise < ae. *wīs*. Verkürzung auch schon bei Orm (um 1200): *wissdom* neben *wis*.

Bei den übrigen ableitungen von langvokaligen grundwörtern stets langer tonvokal: *frēedom–frēe*, ebenso *pōpedom*, usw.

14. Wörter auf *-el* (meist < afz. *-el*, *-elle* < lat. *-ellus*, *-ella*).

§ 35. mŏdel (1575) < afz. *modelle* < ital. *modello*, demin. zu *modo* < lat. *modus*, zu mōde. Vgl. *moderate* § 24. Die verkürzung zeigt sich schon in Ph. Sidneys schreibung *moddel* (1581).

pĭckerel < me. *pykerel* (1338) (vgl. fz. *picarel*), demin. zu pike hecht < me. *pyk* (1314), abkürzung von *pike-fish* < ae. *pīc*. Die verkürzung tritt schon um 1425 in der schreibung *pickerylle* hervor.

spăniel hühnerhund < me. *spagnel* (um 1386) < afz. *espaignol*, *espaigneul*, hat sich von seinem grundwort Spain (vgl. *Spaniard* § 22) durch die besondere bedeutungsentwicklung allerdings weit entfernt; näher steht diesem grundwort aber ne. + *Spaniel* Spanier < me. *spaynyell* (1387) < afz. *Espaignol*. Für *spaniel* hühnerhund ist die verkürzung schon seit dem 16. jahrh. durch die schreibungen *spannyell* (1589), *spannel* (1589) nachweisbar.

spĭnel, spĭnelle < fz. *spinelle*, demin. zu lat. *spīna*, zu spine < lat. *spīna*.

§ 36. X hŏstel < me. *ostel* (um 1250) < afz. *(h)ostel* < mlat. *hospitāle*, zu hōst < me. *oste* (1290) < afz. *(h)oste* < lat. *hospitem*. In *host* war *o* schon im Me. vor *-st* gelängt worden (vgl. Behrens § 35 d); die längung unterblieb aber, wenigstens im Ne., in dem um eine silbe längeren *hostel*. Vgl. § 2.

păstel waidpflanze (1678) und pastell (1662) < fz. *pastel* < it. *pastello*, demin. zu *pasta*, zu pāste (1377) < afz. *paste* < gemeinrom. *pasta*. In *paste* ist *a* ebenfalls schon im Me. vor *st* gelängt worden (vgl. Behrens § 27 f.).

Übereinstimmung in der vokalquantität bei *wāstrel–wāste*.

15. Wörter auf *-en*.

a) Eigenschafts- und hauptwörter (<ae. *-en* < urgerm. *-ina*).

§ 37. bästen < ae. *bæsten*, zu bāst < ae. *bæst*. Die dehnung in *bāst* ist erst im 17. jahrh. eingetreten. Vgl. § 2.

Digitized by Google

*līnen* < ae. *līnen, linnen,* zu dem jetzt vorwiegend mundartlichen *līne* flachs < ae. *līn.* Die verkürzung tritt hier schon in ae. *linnen* hervor; da wir sonst ihre ersten spuren erst bei Orm (um 1200) bemerken, ist sie hier vielleicht mit Koeppel (s. 52) eher als analogische neubildung nach den obliquen kasus von *līnen,* gen. * *līn(e)nes* > *linnes* zu erklären.

Sonst übereinstimmung mit der vokalquantität des grundworts: *hēathen—hēath.*

b) Zeitwörter (< ae. *-nian* < urgerm. *-(i)nōjan*).

§ 38. chrĭsten < me. *cristne(n)* < ae. *cristnian,* zu Chrĭst. Vgl. *Christian* § 15. Verkürzung schon in Orms (um 1200) schreibung *crisstnenn* neben *Crist.*

Sonst stets übereinstimmung mit dem grundwort: *awāken—awāke,* ebenso *chāsten, fāsten, hāsten, līken, rīpen, swēeten.*

16. Wörter auf *-ence* (< fz. *-ence* < lat. *-entia*).

§ 39. flătulence (1711) < fz. *flatulence,* zu flātus (1669) < lat. *flātus.*

resĭlience (1626) < lat. * *resilientia,* zu resĭle vb. (1529) < fz. *resiler, resilir,* oder < lat. *resilīre.*

vĭrulence < fz. *virulence* < lat. *vīrulentia,* zu vīrus < lat. *vīrus.*

Ferner abhŏrrence (1660), zu abhŏr vb. < spätme. *abhŏrre* (1449) < lat. *abhorrēre.* Vgl. § 2.

concŭrrence (1525) < mlat. *concurrentia,* zu concŭr vb. Vgl. *curricle* § 32.

X detĕrrence (1862), zu detĕr vb. (frühne. *deterre,* 1579) < lat. *dēterrēre.*

Sonst übereinstimmung mit der vokalquantität des grundworts: *accēdence—accēde,* ebenso *inhērence, precēdence,* auch *crēdence—crēed.*

17. Wörter auf *-ent* (< fz. *-ent* < lat. *-entem*).

§ 40. Zu flătulent (1599), resĭlient (1644), vĭrulent; ferner abhŏrrent (1619), cŭrrent (me. *corant* (um 1300), *currant* < afz. *corant, curant*) < lat. *currentem,* concŭrrent < spätme. *concurrant* (1495), detĕrrent, vgl. *flătulence* usw. § 39. *deterrent* nach dem NED. und Flügel mit *ĕ,* nach Muret und Schröer mit *ə* und *ĕ,* nach Grieb mit *ə.*

Sonst übereinstimmung zwischen ableitung und grundwort: *adhērent—adhēre,* ebenso *cohērent,* auch *grādient—grāde.*



Digitized by Google

18. Wörter auf *-er* (meist < me. *-er(e)* < ae. *-ere* < westgerm. *-ārja,* oder < me. *-er* < afz. *-er* < lat. *-ārem,* oder < me. *-er* < anglofz. *-er* < lat. *-ārius, -ārium*).

§ 41. chŏrister (1563), me. *queristre* (um 1360) wahrscheinlich < anglofz. *cueristre* < mlat. *chorista,* zu chōrist (auch *chŏrist*) (1538). Das zweisilbige wort schwankt also noch zwischen länge und kürze des tonvokals; das dreisilbige hat nur kürze.

cŏllier < me. *c(h)olier* (um 1350), zu cōal < me. *cōle* < ae. *col,* nach dem muster von wörtern auf fz. *-ier* gebildet. Schott. *coilzear* (um 1475) und andere me. schreibungen mit einfachem *l* weisen auf ursprüngliche länge des tonvokals hin (NED); erste spur der verkürzung in Gascoignes schreibung *colliers* (1576).

dĭnner < me. *diner* (1217) < fz. *dîner* (substantivierter inf.), zu dīne vb. < me. *dinen* (1297) < fz. *dîner* < afz. *disner* < mlat. *disnare* < spätlat. * *disjunāre* < lat. *disjejunāre.* Verkürzung zuerst bei Roger Ascham (*dynnor* 1553).

prĭmer (auch *prīmer*) < me. *primer* (um 1386) < mlat. *prīmārius, -ārium,* zu prīme < ae. *prīm* < lat. *prīma.* Verkürzung seit etwa 1500 nachweisbar in der schreibung *prymmer.*

scrĭvener < me. *scriveiner* (um 1375) < afz. *escrivein* + *-er,* zu + scrīve vb. (14. jahrh.), vielleicht verkürzung < *descrive.*

slĭver subst. (auch *slīver*) < me. *slivere* (um 1374), vgl. o slīve vb. (14. jahrh.).

X sŏuther vb. (so NED; Muret und Grieb: *au*) (1628—29), zu sōuth < me. *south* < ae. *sūþ.*

Ferner auch: bewĭlder vb. < *be-wilder,* zu wīld. X *wilder* vb., im 17. jahrh. häufig, ist wahrscheinlich neubildung < *wĭlderness.*

§ 42. bărrier < me. *barer* (um 1325) < anglofz. *barrere* = afz. *barrière* < spätlat. *barrāria* (ne. *barrier* beeinflußt durch fz. *barrière*), zu bār < me. (um 1175) < afz. *bŭrre* < spätlat. *barra.* Vgl. § 2.

demŭrrer verzögerliche einrede (so NED und Flügel; Muret, Grieb und Schröer: *ə̄*) (1533), auch *demourer* (1622), zu demūr. Vgl. *demurrage* § 6. Das NED unterscheidet hiervon *demūrrer* (*dimō'r'*) one who demurs (bei Flügel auch mit *v*).

fŭrrier (so NED; Flügel, Muret, Grieb und Schröer: *ə̄*) (1576) < *fur* + *-ier,* zu fūr < me. *fŭrre* (um 1366), vgl. afz. *forre, fuerre.*

hŏstler < me. *hosteler* (um 1386) < afz. *(h)ostelier* < mlat. *hospitalārius,* zu hōst. Vgl. X *hostel* § 36. Erste nachweisbare

Digitized by Google

spur der gewiß schon viel älteren verkürzung bei Buchanan (1766): *hŏstler* neben *hōst*, allerdings auch *hŏst* (vgl. Ellis p. 1077).

spŭrrier (so Flügel und Grieb; Muret: ɔ̄; Schröer: *v*, ɔ̄), frühne. auch *sporyor* < me. *sporier, spor(y)er* < *spur* + *-ier*, zu spūr < me. *spure, spore* < ae. *spura, spora*.

§ 43. Unechte fälle:

*ălmoner* (*ælmönəʳ*), zu *ālms* ist schriftaussprache (daneben analogisch *āmnəʳ*).

*cărrier* < me. *caryer* (1398) ist unmittelbare ableitung von *cărry* vb., nicht von *cār* < me. *cărre*, Vgl. *carriage* § 7.

*hărrier* windhund (1542), zu *hāre* < me. *hāre* < ae. *hara* (vgl. *cŏllier: coāl* § 41). Verkürzung zuerst bei Udall (1542), daneben noch bis ins 17. jahrh. *harier*, wohl mit länge. Das wort ist aber vielleicht mit *hare* ursprünglich gar nicht verwandt, sondern identisch mit *hărrier* verheerer, zu *harry* < me. *herien* < ae. *herȝian*.

*hĕ͡ather* < *hadder*, nordengl. schott. *hathir* (1335), wird von Skeat als ableitung von *hēath* betrachtet. In der form *heather* ist jedoch das ursprünglich schott. wort erst 1724 belegt; die ältere form paßt aber nicht recht zu *hēath*.

*hĭnder* vb. < me. *hindre(n)* < ae. *hindrian* gehört zwar mit seiner ableitung *hĭndrance* < me. *hinderaunce* zu *behĭnd* < ae. *(be)hĭndan*. Doch unterblieb die längung eines ursprünglich kurzen vokals vor dehnenden konsonantenverbindungen schon im Ae., wenn auf diese ein dritter konsonant unmittelbar folgte (vgl. Luick, Histor. gr. § 268, 1). Die kürze des *i* in *hinder, hindrance* beruht also auf einer andern ursache als in den §§ 41 und 42 angeführten fällen.

*păssenger* beruht unmittelbar auf *păssage* (vgl. § 6), nicht auf *pāss* vb. < me. *păsse(n)*.

§ 44. Sonst stets übereinstimmung mit dem grundwort: *admĭrer–admĭre*, ebenso *pāsser, plānter, rēader, rīder, stātioner, strānger, wāger*, auch *clōthier–clōthe*, ebenso *cōurtier, hōsier*.

§ 45. Also auch bei den wörtern auf *-er* analogiewirkung des grundworts bei enger anlehnung der ableitung an jenes: *admĭre–admĭrer, rīde–rīder*, dagegen verkürzung besonders bei lautlicher (*cōal–cŏllier, hōst–hŏstler*) oder begrifflicher isolierung (*dĭne–dĭnner, prĭme–prĭmer*). Besonders lehrreich ist *demurrer:* in der wörtlichen bedeutung als nomen agentis analogiewirkung



Digitized by Google

des grundworts, dagegen in der von dieser sich entfernenden bedeutung »verzögerliche einrede« lautgesetzliche verkürzung.

19. Wörter auf *-ern* (teils < ae. *-erne*, teils < lat. *-ernus, -a*).

§ 46. căvern < me. (um 1374) < afz. *caverne* < lat. *caverna*, zu cāve < me. (1220) < fz. *cave* < lat. *cava*, plur. zu *cavum*.

mŏdern (Dunbar 1500—20) < spätlat. *modernus*, neubildung nach *hodiernus*), zu mōde. Vgl. *moderate* § 24. ŏ in *modern* bezeugt schon Hart (1569).

sŏ͡uthern < me. *southerne* < ae. *sūþerne*, zu sŏ͡uth. Vgl. X *souther* § 41. Erste andeutung der verkürzung bei Ludwig (1717; vgl. Löwisch s. 65). Das wort steckt als erster bestandteil einer zusammensetzung auch im namen *Sŭtherland*.

Sonst länge, wenn der tonvokal des grundworts lang ist: *ēastern—ēast, pōstern—pōst*.

20. Wörter auf *-ess* (< fz. *-esse* < spätlat. *-issa*).

§ 47. dŭchess < me. (14. jahrh.) < afz. *duchesse* < spät- oder mlat. *ducissa*, zu dūke < me. (um 1205) < afz. *duc* < lat. *ducem*.

pătroness (daneben analogisch *pātroness*) < me. *patronesse* (um 1420) < mlat. *patrōnissa*, zu pātron. Vgl. *pătronage* § 5.

pўthoness (auch *pȳthoness*) < me. *phitonesse* (1375) < afz. *phitonise* < mlat. *phitonissa*, zu pўthon (1603) < spätlat. *pȳthōnem* oder < spätgriech. *πύθων*. Ne. *pythoness* (1587) ist angleichung an spätlat. *pythonissa*, dies an *python*. Über die doppelte aussprache von *pythoness* vgl. *patroness*.

sĕ͡āmstress (auch *sēamstress*) (1665), sĕmpstress (1613), neubildungen statt + *seamster* (*ĕ* und *ī*, 1601), + *sĕmpster* (1550) < me. *semster* < ae. *sēamestre*, zu sē͡am < me. *sęm* < ae. *sēam*. Die schreibung *seamstress, seamster* ist angleichung an das grundwort, statt der älteren schreibung *sempstress, sempster*. Die aussprache *sēamstress, sēamster* ist schriftaussprache nach der schreibung mit *ea* (vgl. Koeppel, Sp.-Pron. s. 36). Die verkürzung tritt schon in me. *semster* hervor.

Sonst übereinstimmung mit dem grundwort: *āuthoress—āuthor*, ebenso *cōunteſs, gīanteſs*, auch *chāntress—chānt*.

Bei *dŭchess* und *seamstress, sempstress* wird die verkürzung auch durch die lautliche isolierung gegenüber der grundform begünstigt.

Digitized by Google

21. Wörter auf *-et* (meist < afz. *-et, -ette*).

§ 48. clŏset < me. (um 1340) < afz. *closet*, demin. zu *clos*, zu clōse < me. *clo(o)s* (1297) < afz. *clos* < lat. *clausum*. Die verkürzung zeigt sich schon in Shakespeares schreibung *closset* (1623; vgl. Lummert s. 54).

Dăgonet, poetischer eigenname, ist wohl als demin. zum biblischen namen Dāgon aufzufassen.

făcet (1625) < fz. *facette*, demin. zu fāce < me. (um 1290) < afz. *face* < vlat. *facia* < lat. *faciēs*.

Jănet (daneben die der franz. urform des wortes *Jeanette* näherstehende aussprache *Janét*), demin. zu Jāne.

lăzaret (1611) < fz. *lazaret* < ital. *lazaretto*, zu X lāzar < me. *lazare* (14. jahrh.), *lazre* (1340) < mlat. *lazarus* nach dem biblischen namen *Lazarus*.

tăbouret (1656) < fz. *tabouret*, demin. zu X tābour < me. (um 1290) < afz. *tabur* (oriental. herkunft).

tŭrret < me. *turet, toret* (um 1290) < fz. *tourette*, zu tō͞wer < me. *tour* < spätae. *tūr* = afz. *to(u)r* < lat. *turris*. In *tower* ist die zweisilbigkeit erst im Ne. entstanden.

Der analogie dieser wörter auf *-et* folgt in der verkürzung des tonvokals auch *tăblet* < me. *tablette* (um 1315) < afz. *tablete*, demin. zu *tāble* (vgl. *tabular* § 21), obgleich es keine größere silbenzahl aufweist als das grundwort.

*sĭgnet* neben *sīgn* ist wie *signal* zu beurteilen, vgl. § 12.

Sonst stets übereinstimmung mit dem grundwort; *āngelet–āngel, stȳlet–stȳle*, besonders bei den verkleinerungswörtern auf *-let*, < fz. *-el* + *et*, *-ette*: *lēaflet–lēaf*, ebenso *plūmelet, spīkelet, strēamlet*, auch *brūcelet*, obgleich dies nur etymologisch, nicht dem sinne nach, als verkleinerungswort zu *brūce* gelten kann.

22. Wörter auf *-fy* (zeitwörter < fz. *-fier* < lat. *-ficāre*) (meist auf *-ify*).

§ 49. bŏnify (1603) < fz. *bonifier*, zu bō͞on (um 1325) < afz. *bone* < lat. *bona*.

grătify (um 1540) < fz. *gratifier* oder < lat. *grātificāri*, zu + grāte. Vgl. + *gratulate* § 25.

mĕtrify (1523) < fz. *métrifier* < lat. *metrificāre*, zu mētre < ae. *meter* < lat. *metrum* < gr. μέτρον.

mĭnify (1676), unrichtige ableitung von lat. *minor* nach *magnify*, zu mīnor (1297) < lat. *minor*.

Digitized by Google

mŏdify < me. *modefye* (um 1386), zu mōde. Vgl. *moderate* § 24.

nĭdify (1656) < lat. *nīdificāre*, zu + nīde. Vgl. *nidulant* § 17.

pĕtrify (1594) < fz. *pétrifier* < lat. * *petrificāre* (frühnlat.), zu pētre (1594) < lat. *petra* < gr. *πέτρα*.

rămify (1541) < fz. *ramifier* < mlat. *rāmificāre*, zu || rāmus (1803) < lat. *rāmus*.

răref y (auch *rārefy*) (1398) < fz. *rarefier* oder < lat. *rārefacĕre*, zu rāre (um 1420) < lat. *rārus* oder < fz. *rare*.

rătify (um 1357), zu rāte (1425) < afz. *rate* < mlat. *rata* < lat. *pro ratā parte*.

spĕcify (1300) < afz. *specifier* < mlat. *specificāre*, zu spēcies (1551) < lat. *speciēs*,

strătify, zu strātum < lat. *strātum*.

tỹpify, zu tỹpe < fz. *type* < lat. *typus* < gr. *τύπος*. Sheridan (1780) bezeugt kürze des *y* in *typify*, während Buchanan (1766) es noch als lang ansetzt (vgl. Ellis p. 1082).

vĭlify (auch *vīlify*), zu vīle < me. *vil(e)* (um 1300) < afz. *vil, -e* < lat. *vīlis*.

§ 50. clăssify (1799), zu clāss < *classe* (1596) < fz. *classe* < lat. *classis*. Die dehnung des *a* in *class* ist erst im 17. jahrh. eingetreten. Vgl. § 2.

§ 51. Kürze ohne entsprechendes grundwort auch in *scărify* (um 1440) < fz. *scarifier* < spätlat. *scarīficāre*.

§ 52. Unechte beispiele: *păcify* (um 1460) < fz. *pacifier* < lat. *pācificāre*, zu *pēace* < me. *pęs* < frühme. *pais* (um 1154) < afz. *pais* < lat. *pacem*. Die verschiedenheit der vokalquantität beruht hier schon auf den afz. quellwörtern *pacifier* (gelehrtes wort, nach dem Lat.) und *pais*. — *signify*, zu *sīgn*. Vgl. *signal* § 12.

§ 53. Analogiebildungen nach dem langvokaligen grundwort: *brūtify–brūte*, ebenso *nōtify*, *pūrify*. Offenbar ist der etymologische zusammenhang zwischen grundwort und ableitung hier noch besonders lebendig; außerdem widerstrebt *(j)ū* eher der verkürzung als die andern vokale (vgl. *usual* § 14).

23. Wörter auf *-ic* (< fz. *-ique* < lat. *-icus*) und auf *-ical* (< *-ic* + *-al*).

§ 54. Wir fassen beide wortgruppen zusammen, da in den meisten fällen beide endungen nebeneinander vorkommen:

Digitized by Google

ăpical (daneben *āpical*) (1828), zu āpex (1603) < lat. *ăpex*.

bĭblical (1790) < mlat. *biblicus*, zu Bible < me. *bibul* (1300) < fz. *bible* < spätlat. *biblia* < gr. *βιβλία*. *bĭblic* (1684) scheint jetzt veraltet zu sein.

cŏnic (1570) < gr. *κωνικός*, und cŏnical (1570), zu cōne < spätme. *coone* (1480) < fz. *cône* oder < lat. *cōnus* < gr. *κῶνος*. Erste spur der verkürzung von *cŏnic* bei Buchanan (1766; vgl. Ellis p. 1075).

lўric (1581) < fz. *lyrique* oder < lat. *lyricus*, und lўrical (1581), zu lўre < me. (um 1205) < afz. *lire* < lat. *lyra* < gr. *λύρα*.

mĭmic (1590) < lat. *mīmicus*, und mĭmical (1603), zu mīme (1616) < lat. *mīmus* < gr. *μῖμος*.

nŏmic (1870) < gr. *νομικός*, zu nōme (1753) < gr. *νόμος*.

phrĕnic (1704) < nlat. *phrenicus* oder < fz. *phrénique*, zu ‖ phrēn (1706) < gr. *φρήν*.

rhĕtoric < me. *rettorike* (14. jahrh.) < afz. *rethorique* oder < lat. *rhētorica*, zu rhētor < me. *rethor* (um 1375) < lat. *rhētor* < gr. *ῥήτωρ*.

scĕnic (daneben *scēnic*) (1623) < fz. *scénique* < lat. *scēnicus*, und scĕnical (auch *scēnical*) (1432—50), zu scēne (1592) < fz. *scène* < lat. *scēna*, *scaena* < gr. *σκηνή*.

sĭnical (1593), zu sīne (1591) < lat. *sĭnus*.

sphĕric < fz. *sphérique* < lat. *sphaericus*, und sphĕrical, zu sphēre, frühne. auch *sphear(e)*, *sphære* (< me. *spere* < afz. *espere*) < lat. *sphaera* (mlat. auch *sp(h)era*) < gr. *σφαῖρα*. Ältestes zeugnis für *ĕ* in *spherical* bei Lediard (1725; vgl. Ellis p. 1041).

splĕnic (auch *splēnic*) < afz. *splenique* < lat. *splēnicus*, und X splĕnical, zu splēēn < me. *splen(e)* < afz. *esplene* < lat. *splēn* < gr. *σπλήν*.

tŏnic < fz. *tonique* < nlat. * *tonicus*, und tŏnical, zu tōne, frühne. auch *toone* < fz. *ton* < lat. *tonus* < gr. *τόνος*.

X trĭtical, zu trīte. Vgl. *triturate* § 24.

trŏpic < fz. *tropique* < spätlat. *tropicus*, und trŏpical, zu trōpe < fz. *trope* < lat. *tropus* < gr. *τρόπος*.

X tўpic und tўpical, zu tўpe. Kürze des *ў* in *typical* bezeugt Onnen (1782; s. 111). Vgl. auch *typify* § 49.

Die kürze des tonvokals mag hier ursprünglich von den dreisilbigen wörtern auf *-ical* ausgegangen sein und sich erst

Digitized by Google

von diesen aus auch auf die zweisilbigen wörter auf *-ic* ausgedehnt haben.

§ 55. Ebenso auch in folgenden fällen, in denen nur die wörter auf *-ical* um eine silbe länger sind als das grundwort, während die entsprechenden wörter auf *-ic* ebensoviel silben enthalten wie dieses (doch vgl. auch *lyric–lyre, spheric–sphere* § 54):

cȳclic (1794) < fz. *cyclique* oder < lat. *cyclicus* < gr. κυκλικός, und cȳclical (1817), zu cȳcle < me. *cicle* (1387) < fz. *cycle* < lat. *cyclus* < gr. κύκλος.

ēthic < me. *ethik* (1387) < lat. *ēthicus*, und ēthical (1607), zu ēthos (nlat., 1851) < gr. ἦθος.

măgic (1390) < fz. *magique*, und măgical (1555), zu māgī plur. (1377) < lat. *magi* < gr. μάγοι. Der sing. *māgus* ist wenig gebräuchlich.

mĕtric (1760) < lat. *metricus*, und mĕtrical (1432—50), zu mētre. Vgl. *metrify* § 49.

X phthĭsic (< me. *tisik(e)* (1340) < afz. *tisike, -ique*) < gr. φθισικός, und phthĭsical (1611), zu || phthīsis (auch *phthĭsis*) (1543) < gr. φθίσις. Luick (Beitr. V 48) vermutet, die kürze in *phthisis* neben der älteren länge sei ein versuch, die vokalquantität des griech. quellworts wiederherzustellen, oder sie sei durch den einfluß von *phthĭsic* zu erklären. Dessen kürze bezeugt zuerst Jones (1701); doch geht sie schon aus der schreibung *tissike* mit *ss* hervor (16. jahrh.).

strŏphic < gr. στροφικός, und strŏphical, zu strōphĕ < nlat. *strophe* < gr. στροφή.

thĕtic (1678) < gr. θετικός, und thĕtical (1653), zu thēsis (auch *thĕsis* nach dem Griech.) (1398) < gr. θέσις.

§ 56. Ferner: ăspic < frühne. *aspycke* (1530) < fz. *aspic*, zu ăsp viper (1526) < lat. *aspis* < gr. ἀσπίς, mit sekundärer dehnung erst im 17. jahrh. (vgl. § 2 und Horn § 47).

clăssic (1613) < fz. *classique* oder < lat. *classicus*, und clăssical (1586), zu clăss. Vgl. *classify* § 50.

§ 57. Kurz ist der tonvokal auch in *cŏmic(al), lŏgic(al), phўsic(al), stătic(al)*, wozu die entsprechenden grundwörter fehlen.

§ 58. Bei *gŭllic* (1672) < lat. *gallicus*, zu *Gaul* < fz. *Gaule* < lat. *Gallia* beruht die verschiedenheit der vokalquantität schon auf den entsprechenden formen der quellensprachen.

Digitized by Google

§ 59. Mit ausnahme von *rhĕtoric* (vgl. § 54), ferner *Ărabic, arĭthmetic, cătholic, hĕretic, pŏlitic* und von *ārsenic* als hauptwort (als eigenschaftswort *arsĕnic*), *ētheric, lūnatic* sind alle wörter auf *-ic* auf der vorletzten silbe betont, offenbar nach dem vorbild der entsprechenden lat. wörter nach dem schema (X) X́ X X; die wörter auf *-ical* haben den ton auf der drittletzten silbe. Die verkürzung des tonvokals ist so häufig, daß jene wörter als muster für eine menge anderer paroxytona auf *-ic* oder proparoxytona auf *-ical* gedient haben mögen, bei denen der vokal der tonsilbe ebenfalls kurz ist, während der entsprechende (betonte oder unbetonte) vokal des grundworts länge hat:

*Adŏnic–Adōnis, athlĕthic–ăthlēte, chimĕric(al)–chimēra, Dalmătic–Dalmātia, diphtherĭtic–diphtherītis, empĭric(al)–ĕmpīre, episŏdic(al)–ĕpisōde, nĕphrĭtic(al)–nĕphrīte, panorămic–panorāma* (auch *panorăma*), *satĭric(al)–sătīre.* Jene betonung der wörter auf *-ic(al)* gilt also selbst für ableitungen von solchen grundwörtern, bei denen das germanische betonungsprinzip durchgeführt erscheint: *áthlete, émpire, épisode, néphrite, sátire.* Vgl. auch *ängel–angĕlic(al), drāma–dramătic, pōet–poĕtic(al), rhētor–rhetŏrical* (dagegen *rhĕtoric*, vgl. § 54), u. a.

§ 60. Trotz des starken überwiegens der verkürzung unterbleibt diese doch bei manchen wörtern infolge der analogiewirkung des grundworts:

*Crētic–Crēte,* ebenso *cūbic(al), ētheric, gnōmic, mūsic(al), nītric, pīnic, psȳchic(al), rūnic, zȳmic.*

Wortpaaren wie *athlĕtic–ăthlēte* usw. (vgl. § 59) stehen mit übereinstimmender quantität des tonvokals gegenüber:

*basāltic–basālt* (auch *băsalt*), *diabētic* (so NED und Schröer; Flügel, Muret und Grieb: *diabĕtic*)*–diabētes.*

24. Wörter auf *-ile* (< lat. *ĭlis*).

§ 61. Einziges beispiel hŏstĭle (1594), zu hōst heer < me. *(h)ōst* < afz. *hoste* < lat. *hostem,* das sich im Mlat. zur bedeutung »(feindliches) heer« entwickelt hat. Der etymologische zusammenhang zwischen *hostile* und *host* ist im heutigen sprachbewußtsein undeutlich geworden.

Kürze auch in *vŏlatile* < lat. *vŏlātilis,* ohne entsprechendes grundwort (vgl. *vōlant*).

Digitized by Google

25. Wörter auf *-in*.

§ 62. Jăcobin (1325) < fz. *Jacobin* < mlat. *Jacōbīnus*, zu Jācob.

26. Wörter auf *-ine* (meist < fz. *-ine* < lat. *-īna* < gr. *-ίνη*).

§ 63. hĕroine (1659) < lat. *hērōīna* < gr. *ἡρωίνη*, zu hēro (1387) < lat. *hērōs* < gr. *ἥρως*. *ĕ* in *heroine* bezeugt erst Sheridan (1780); der Schotte Buchanan (1766) hat die aussprache *ī* (vgl. Ellis p. 1077).

Jŏsephine (auch *Jōsephine*) Josephine, zu Jōseph.

răpine (1420) < fz. *rapine* oder < lat. *rapīna*, zu răpe (um 1400) < anglofz. *ra(a)p*, *rape*, wohl rückbildung nach lat. *rapĕre*.

Kürze auch bei *fĕminine* (um 1384) < fz. *feminin(e)* < lat. *femininus*, und *gĕnuine* (1596) < lat. *genuīnus*, zu denen ein eigentliches grundwort fehlt (doch vgl. *fēmale*).

Übereinstimmung mit dem grundwort bei *Jōsephine* josephinisch—*Jōseph*. Die adjektivische ableitung steht also dem grundwort etymologisch näher als das movierte fem. *Jŏsephine* als hauptwort.

27. Wörter auf *-ing* (< ae. *-ing*).

§ 64. Sprachgeschichtlich gehört *fārthing* < me. *fĕrthing* < ae. *fēorđing* in seinem verhältnis zu *fōur* < me. *foure* < ae. *fēower* hierher. Das wort ist unmittelbare ableitung von me. *fĕrthe* < ae. *fēorđa* (ne. *fourth* ist analogiebildung nach *four*); die verkürzung war also schon in der me. ordinalzahl als dem unmittelbaren grundwort von *farthing* vorhanden, und ist jedenfalls am ehesten durch die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz veranlaßt worden.

Sonst länge bei langvokaligem grundwort:
*bēestings—bēest*, *ēvening—ēven*.

§ 65. Häufiger ist die endung *-ling*, eigentlich < urgerm. *-ila* + *-inga*. Sprachgeschichtlich gehört dārling < me. *dĕrling* < ae. *dēorling*, zu dēar < me. *dēre* < ae. *dēore* aus demselben grunde hierher wie *farthing* (vgl. § 64).

Ferner gŏsling, me. *geslyng* (um 1425), *gosselyng* (um 1430), zu gōose < me. ae. *gōs*. Wahrscheinlich ist me. *geslyng* die ursprüngliche form, und me. *gosselyng* > ne. *gosling* analogische neubildung nach me. *gōs*. Die verkürzung tritt schon in der erwähnten spätme. form *gosselyng* auch äußerlich hervor.

Digitized by Google

whĭtling ist zwar lehnwort < skand. *hvitling*, ableitung von *hvit*, hängt aber mit whīte etymologisch eng zusammen.

Mitveranlaßt ist die kürzung des tonvokals in diesen wörtern jedenfalls auch durch deren stellung vor doppelkonsonanz.

Ferner grŏvelling, grŏveling adj. (1538), entstanden aus dem attributiven gebrauch des gleichlautenden X + adv. < me. *grovelynge* (14. jahrh.), zu + grōōf, + grūfe (um 1374) < an. *grúfa*. Das zeitwort *grŏvel* (1593) ist rückbildung aus dem als part. praes. mißverstandenen adv. Kurzen tonvokal in *grovel(l)ing* bezeugen zuerst Expert Orthographist (1704; vgl. Ellis p. 1077) und Right Spelling (1704; vgl. Kern s. 34).

Zahlreicher als die verkürzten formen sind die analogiebildungen nach langvokaligen grundwörtern: *chāngeling–chānge*, ebenso *foūndling*, *grōundling*, *shāveling*, *shēarling*.

28. Wörter auf *-ish*.

a) Zeitwörter < fz. *-iss-* < lat. *-isc-*.

§ 66. fĭnish < me. *finch* (um 1350), *fenys*, *finisch(e)* < afz. *feniss-* < lat. *finīre*, zu fīne. Vgl. *finial* § 11. Die verkürzung tritt schon in der me. schreibung *finch* hervor.

Bei plănish (1580) < fz. + *planiss-*, zu plāīn (1300) < afz. *plain* < lat. *plānus* beruht die verschiedenheit des tonvokals zwar schon auf den lautverhältnissen der fz. quellwörter; dadurch aber, daß *a* in *planish* trotz der stellung in offener silbe kurz bleibt, fügt es sich zugleich gegenüber *plain* in das übliche schema ein.

Bei folgenden wörtern besteht im Ne. kein unterschied in der silbenzahl zwischen ableitung und grundwort:

flŏ̄urish < me. *floris(s)e* (1300) < afz. *floriss-* < vlat. **flōrīre*, zu flōwer < me. *flo(u)r* (1225) < afz. *flour* < lat. *flōrem*. Noch Bullokar (1580) setzt in *flourish ū* an (vgl. Hauck s. 4); kürze bezeugt zuerst Gill (1621).

X stăblish < me. *stablische(n)*, *-isshe(n)*, *-isse(n)*, (gegen ende des 13. jahrh.) < afz. *estabiiss-* < lat. *stabilīre*, häufiger estăblish < me. *establisse(n)* (um 1374) < afz. *estabiiss-*, zu stāble adj. < me. *stable* < afz. *(e)stable* < lat. *stabilis*.

Kürze ferner in *dimĭnish* und *pŭnish*, ohne entsprechende grundwörter (vgl. *mīnor*, *mīnus*).

*chĕrish* < me. *cherisse* (um 1320), *-ische* < fz. *chériss-*, zu *cher*, gehört nach dem NED nicht zu *chēer* < me. (1225) < afz. *chere*

Digitized by Google

< spätlat. *cara* gesicht. ĕ in *cherish* bezeugt schon Bullokar (1580; vgl. Hauck s. 48).

b) Eigenschaftswörter auf *-ish* (< ae *-isc*).

§ 67. Rhĕnish < me. *Rinische* (1375—76) < afz. *rinois, rainois* < mlat. *Rhēnensis*, zu Rhine < me. ae. *Rīn*. Ne. *Rhenish* ist angleichung an lat. *Rhēnus* oder frühne. *Rhene* Rhein. Die verkürzung zeigt sich schon in Shakespeares schreibung *rennish* (1623, daneben *Reinish*; vgl. Franz s. 51); sie wurde auch durch die lautliche isoliertheit von *Rhenish* gegenüber *Rhine* begünstigt.

Spănish < me. *Spainisce* (um 1205), *Spaynesshe*, zu Spāin. Vgl. *Spaniard* § 22. ă in *Spanish* bezeugt schon Hart (1569; p. 95); die verkürzung geht auch aus der im 16. jahrh. vorkommenden schreibung *Spannishe* hervor.

Verkürzung ferner auch beim hauptwort *rădish*, me. *redich*, < ae. *redic* < lat. *rādicem*, im 15. jahrh. aufs neue aufgenommen < fz. *radis*. Ein entsprechendes grundwort fehlt (vgl. *rādix*).

Sonst stets übereinstimmung mit dem grundwort: *āgueish—āgue*, ebenso *āpish, bābyish, blīndish, blūish, brūtish, fōōlish, mōdish, pōpish, rākish, rōguish, Rōmish, shēepish, Swēdish*.

29. Wörter auf *-ism* (< fz. *-isme* < lat. *-ismus* < gr. *-ισμός*).

§ 68. ăsterism (1598) < gr. *ἀστερισμός*, zu āster < lat. *aster* < gr. *ἀστήρ* in der bedeutung »stern« + (1603), = aster (1706).

hĕroism (1717) < fz. *héroïsme*, zu hēro. Vgl. *heroine* § 63. Die angaben von Buchanan (1766) und Sheridan (1780) entsprechen denen zu *heroine*.

X phrĕnism (1871), zu || phrēn. Vgl. *phrenic* § 54.

Sonst analogiewirkung des grundworts, also *Ārianism—Ārian*, ebenso *nīhilism, pūrism, sātanism*, u. a.

30. Wörter auf *-ist* (< fz. *-iste* < lat. *-ista* < gr. *-ιστης*).

§ 69. căsuist (1609) < fz. *casuiste*, zu cāse. Vgl. *casual* § 10.

drămatist (1678), zu drāma (1515) < spätlat. *drāma* < gr. *δρᾶμα*.

făbulist (1593) < fz. *fabuliste*, zu fāble. Vgl. *fabular* § 21.

X Lăzarist (1747) < fz. *lazariste*, zu X lāzar. Vgl. *lazaret* § 48.

Digitized by Google

lў̆rist (so NED, nach Flügel und Muret nur mit *ai*, nach Grieb und Schröer *ĭ* und *ai*) (1656) < lat. *lyrista* < gr. λυρίστης, zu lyre. Vgl. *lyric(al)* § 54.

Ferner, bei gleicher silbenzahl wie im grundwort (vgl. auch *lyrist–lyre*):

bĭblist (auch *bĭblist*) (1562), zu Bible. Vgl. *biblical* § 54.

mĕtrist (so NED. und Schröer; Flügel, Muret und Grieb: *ĭ*) (1535) < mlat. *metrista*, zu mētre. Vgl. *metric(al)* § 55.

Dagegen: *āltarist–āltar*, ebenso *cў̄clist, nāturist, nīhilist, pūrist, rhў̄mist.*

31. Wörter auf *-it* (verschiedenen ursprungs).

§ 70. crĕdit (1542—43) < fz. *crédit* < ital. *credito* < lat. *crēditus, -um*, zu creed. Vgl. *credible* § 29.

Jĕsuit (1559) < nlat. *Jēsuīta* zu Jēsus.

vĭsit vb. < me. *visiten* (um 1225) < fz. *visiter* < lat. *vīsitāre*, zu (re)vīse. Vgl. *visage* § 5. *ĭ* in *visit* bezeugt schon Hart (1569; p. 69).

*depŏsit* (1624) lat. *dēpositum*, wird als ableitung von *depōse* vb. (um 1300) < fz. *déposer* < spätlat. *dē-+pausāre* empfunden, womit es aber ursprünglich gar nichts zu tun hat.

32. Wörter auf *-ite* (< fz. *-ite* < lat. *-īta (-ītēs)* < gr. *-ῖτης*).

§ 71. Jăcobite (um 1400) < mlat. *Jacobīta*, zu Jācob. Vgl. *Jacobin* § 62.

Jĕbusite (1535), zu Jēbus.

Rĕchabite (1382) < bibl.-lat. *Rechabīta*, zu Rēchab.

Dagegen: *Cānaanīte–Cānaan*, ebenso *Lēvīte, stў̄lite.* Übereinstimmung auch bei den wörtern auf *-ite* < lat. *-ītus: fīnīte–fine*, oder bei ableitungen aus der entsprechenden fz. endung *-it: fāvourite–fāvour.*

33. Wörter auf *-ity* (< me. *-ite* < fz. *-ité* < lat. *-itātem*).

§ 72. brĕvity (1509), wahrscheinlich < afz. *brevete* < lat. *brevitātem*, zu briēf < me. (1325) < afz. *bref* < lat. *brevem.* Kürze des *e* muß schon lange vor Onnen (1782) eingetreten sein, der sie (s. 101) zuerst bezeugt.

că̆vity (1541) < fz. *cavité* < lat. **cavitātem*, zu cāve. Vgl. *cavern* § 46.

chă̆stity < me. (1225) < afz. *chastete* < lat. *castitātem*, zu

Digitized by Google

chāste < me. *chast* (1225) < afz. *chaste* < lat. *castus*. *ă* in *chastity* schon bei Gill (1621).

deprăvity (1641) zu lat. *prāvitātem*, vgl. deprāve vb. (1362) < lat. *dēprāvāre*.

grăvity (1509) < fz. *gravité* < lat. *gravitātem*, zu grāve adj. Vgl. *gravitate* § 24.

precŏcity (1640) < fz. *précocité* < lat. **praecocitās*, zu X precōce (1664) < fz. *précoce* < lat. *praecocem*.

proclĭvity (1591) < lat. *prōclīvitās*, zu + proclīve (1524) < fz. + *proclive* oder < lat. *prōclīvis*.

profănity (1607) < spätlat. *profānitās*, zu profāne (1483) < fz. + *prophane* < lat. *profānus*.

rărity (auch *rārity*) (1560—61) < lat. *rāritās*, zu rāre. Vgl. *rarefy* § 49. *ă* in *rarity* bezeugt zuerst Cooper (1685).

trĭnity < me. *trinite* (1225) < afz. *trinité* < lat. *trīnitātem*, zu trīne (um 1386) < fz. *trin(e)* < lat. *trīnus*. *ĭ* in *trinity* deutet zuerst Jones (1701) an (*n* = *nn*).

vănity < me. (um 1230) < afz. *vanite* < lat. *vānitātem*, zu vāin < me. < afz. *vain* < lat. *vānus*. Die verschiedenheit beruht hier schon auf den franz. quellwörtern; es ergibt sich aber damit zugleich das übliche schema.

§ 73. Außerdem profŭndity (1432—50) < afz. *profundite* < spätlat. *profunditātem*, zu profo͞und < me. *profunde* (um 1305) < afz. *profund* < lat. *profundus*. Vgl. § 2 und *abŭndance—abo͞und*.

§ 74. Alle wörter auf *-ity* sind auf der drittletzten silbe betont; fast alle haben kurzen tonvokal.

Wir haben daher nebeneinander: *amĕnity—amēne*, ähnlich *austĕrity*, *divĭnity*, *extrĕmity*, *inănity*, *jocŏsity* (ebenso *nebulŏsity*, *nodŏsity*, *porŏsity*, *rugŏsity*), *obscĕnity*, *serĕnity*, *sevĕrity*, *sincĕrity*, X *supĭnity*, *suprĕmity*.

Ferner mit akzentverschiebung: *exĭlity—ĕxīle*, ähnlich *futĭlity*, *mucŏsity* (ebenso *operŏsity*, *spīcŏsity*, *spinŏsity*).

In folgenden fällen entspricht die ableitung auf ⌣*city* einem eigenschaftswort auf ¯*cious*: *atrŏcity—atrōcious*; ebenso *audăcity*, *capăcity*, *edăcity*, *efficăcity*, *ferăcity*, *ferŏcity*, *fugăcity*, *loquăcity*, *rapăcity*, *sagăcity*, X *salăcity*, X *sequăcity*, *tenăcity*, *verăcity*, *vivăcity*, *vorăcity*. Vgl. auch *declīvity—declīvous*, *longĕvity—longēvous*, auch *commŏdity—commōdious*. In allen diesen fällen bestehen das hauptwort auf *-ity* und das entsprechende eigenschaftswort nebeneinander,

Digitized by Google

ohne daß dieses als unmittelbares grundwort zu jenem aufgefaßt werden kann.

§ 75. Ebenso fehlt ein entsprechendes grundwort zu *ămity* (vgl. *āmiable*), *dextĕrity*, *dextrălity*, *ĕquity* (vgl. *ēqual*), *fĕrity* (vgl. *fēral*), *postĕrity* (vgl. *postērior*), *prŏbity*.

§ 76. *benĭgnity*, *zu benīgn*, gehört nicht hierher. Vgl. *benignant* § 19.

Der etymologische zusammenhang zwischen *pŭrity* (1572) < lat. *paritās*, und *pāir* oder *pēer* erscheint verdunkelt (vgl. *disparage* § 7); außerdem beruht die verschiedenheit der vokalquantität hier darauf, daß *parity* aus dem Lat., *pair* und *peer* aus dem Franz. stammen.

§ 77. Analogiebildungen nach grundwörtern mit langem tonvokal sind nur *scārcity—scārce* und die wörter mit betontem *jū: community—commūne*, ebenso *nūdity*, *obscūrity*, *pūrity*.

34. Wörter auf *-ive* (< fz. *-if*, *-ive* < lat. *-īvus*, *-īva*).

§ 78. compărative (1447) < lat. *comparātīvus*, zu compāre vb. (1375) < afz. (*comperer* >) *comparer* < lat. *comparāre*. Ebenso prepărative < me. *preparatif* (um 1440), zu prepāre vb. (1466), und repărative (1656), zu repāir < me. *repeire* (anfang des 14. jahrh.).

compĕtitive (1829) < lat. *competīt-* + *-ive*, zu compēte vb. (1620) < lat. *competĕre*. Ähnlich X repĕtitive (1839), zu repēāt vb. (um 1375).

declărative (1536) < fz. *déclaratif*, *-ive* oder < lat. *dēclārātīvus*, zu declāre vb. (um 1325) < fz. *déclarer* < lat. *dēclārāre*.

defĭnitive (um 1386) < afz. *definitif*, *-ive* < lat. *dēfīnītīvus*, zu defīne vb. (um 1374) < afz. *definer* < lat. *dēfīnīre*. Ferner *infinitive* (1520), vgl. *fīnīte* (1493).

derĭvative (1530) < fz. *dérivatif*, *-ive* < lat. *dērīvātīvus*, zu derīve (um 1386) < fz. *dériver* < lat. *dērīvāre*.

dimĭnutive (1398) < fz. *diminutif*, *-ive* < lat. *dīmīnūtīvus*, vgl. mīnus (1481—90) < lat. *mīnus*.

inquĭsitive (um 1386) < afz. *inquisitif*, *-ive* < spätlat. *inquīsītīvus*, zu inquīre vb. < me. *enqueren* (um 1290) < afz. *enquerre* < spätvlat. * *inquērĕre*.

prĭmitive (um 1400) < fz. *primitif* < lat. *prīmitīvus*, zu prīme. Vgl. *primer* § 41.

Digitized by Google

prĭvative (1598) < lat. *prīvatīvus*, zu (de)prīve vb. (1325) < afz. *depriver* < spätlat. * *dēprīvāre*. Vgl. auch *prīvate* § 27. Ebenso X deprĭvative (1727).

pronŭnciative (1619) < lat. *prōnuntiātīvus*, zu pronōunce vb. < afz. *pronuncier* < spätlat. *prōnunciāre*. Die verschiedenheit des tonvokals in der ableitung und im grundwort beruht hier auf der verschiedenheit der quellsprachen; doch ergibt sich damit zugleich das sonst übliche schema.

X splĕnitive, zu splēen. Vgl. *splenic* § 54.

§ 79. Ein entsprechendes grundwort fehlt bei *dōnative* (NED, Flügel, Muret: *ŏ*; Grieb: *ō*; Schröer *ŏ* und *ō*) (um 1430), vgl. *dōnor; lĕnitive* (1543), vgl. *lēnient; lŏcative* (1804), vgl. *lōcal; vŏcative*, vgl. *vōcal*.

§ 80. *gĕnerative* (um 1400) und *nŏminative* (1387) sind unmittelbare ableitungen von *gĕnerate* und *nŏminate* (vgl. § 24), gehören also nicht hierher. Ebensowenig *cŭlmative* (neben *cūlmative*) (1870); vgl. *calmant* § 19.

§ 81. Langvokalige analogiebildungen: *abūsive–abuse*, ebenso *discrētive, divīsive, vōtive;* ferner *accūsative–accūse*, ebenso *lūcrative, prōbative*.

35. Wörter auf *-ize* (zeitwörter < fz. *-iser* < spätlat. *-ĭzāre* < gr. *ἰζειν*).

§ 82. drămatize (1780—83), zu drāma. Vgl. *dramatist* § 69.

pătronize (nach Muret, Grieb und Schröer daneben auch *pātronize*) (1589), zu pātron. Vgl. *patronage* § 5. *ă* wird zuerst von Gill (1621) bezeugt.

stăbilize, zu stāble adj. Vgl. *(e)stablish* § 66.

tўrannize < fz. *tyranniser* < gr. *τυραννίζειν*, zu tўrant < me. (um 1300) < afz. *tirant* < lat. *tyrannus* < gr. *τύραννος*. *ў* in *tyrannize* nimmt Vietor (Sh. Phonology) schon für Shakespeare an.

Sonst analogische länge, entsprechend dem grundwort: *ēqualize–ēqual*, ebenso *lābialize, pūpil(l)ize, rōmanize, tōtalize*.

36. Eigenschaftswörter auf *-ly* (me. *-ly* < *-lich* < ae. *-līc*).

§ 83. Einziges beispiel clĕănly < ae. *clǣnlīc*, zu clēan < ae. *clǣne*, während *cleanly* als adverb sich in seiner vokallänge nach *clēan* gerichtet hat. Die verkürzung in *cleanly* ist schon im

Digitized by Google

Me. eingetreten; sie geht schon aus den im 14. jahrh. vorkommenden formen *clanli* (*ă* < *ā̆* < *ā*) und *clenlich* hervor. Zur verkürzung hat natürlich auch die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz beigetragen, vielleicht auch das vb. *cleănse* < ae. *clǣnsian*.

Jespersen (Gr. § 4. 312) erklärt die verkürzung in *frĭend* < me. *frĕnd* < ae. *frēond* als analogische übertragung von *frĭendly, frĭendship*, wo die verkürzung lautgesetzlich ist; *fīend* < me. *fēnd* < ae. *fēond* sei nicht verkürzt worden, weil keine davon abgeleiteten wörter vorhanden waren, die das wort hätten beeinflussen können. Wann die verkürzung in *friendly* zuerst eingetreten ist, läßt sich schwer feststellen, da die me. schreibung sowohl *frĕndly* als auch *frēndly* (analogisch nach me. *frēnd*) bedeuten kann. Caxtons schreibungen *frendly* und *friendly* (1481) scheinen auf doppelformen hinzuweisen: *frĕndly*, aber *frĭendly* (vgl. Römstedt s. 8). Für *friendship* ist die verkürzung schon bei Robert v. Gloucester (1297) nachzuweisen (*: frenschipe*). Auch beim grundwort *friend* ist der zeitpunkt des beginns der verkürzung schwer zu bestimmen. Die me. schreibung *frend* bedeutet zunächst wohl stets *frēnd*. Im Frühne. haben wir als lautgesetzliche fortsetzung dieser form zunächst *frĭnd* (von Salesbury 1547, 1567 und Bullokar 1580 bezeugt; vgl. Hauck s. 64), dann mit jüngerer verkürzung *ĭ* (so bei Gill 1621), ferner mit einer noch ins Spätme., vor den übergang von me. *ē* < ne. *ī*, zurückreichenden verkürzung *ĕ* (so bei Levins (1570); der *ende : frende* reimt).

*sŏutherly* < *southernly* gehört nicht hierher, da schon *southern* als grundwort verkürzung hat. Vgl. § 46.

Sonst stets analogische länge bei langvokaligem grundwort: *bēastly—bēast, stātely—stāte*. Ebenso beim adverb: *fīnely, whōlly*, usw. Doch vgl. § 143.

37. Wörter auf *-ment* (< fz. *-ment* < lat. *-mentum*).

§ 84. filament (1594) < nlat. *filamentum*, zu file faden (1525), worin zwei verschiedene, aber ursprünglich der etymologie nach identische wörter zusammengeflossen sind: 1. < fz. *fil* < lat. *fīlum*; 2. < fz. *file* < gemeinroman. **fila*.

lineament (1432—50) < fz. *linéament* < lat. *līnĕāmentum*, zu line. Vgl. *lineage* § 5. *ĭ* bezeugt Bertram (1750), wie die schreibung *linnement* andeutet (vgl. Holthausen II 26).

Ein entsprechendes grundwort fehlt bei X *expĕdiment* (1547—64),



Digitized by Google

vgl. o *expŏde* vb.; *expĕriment* (1362), vgl. *expērience*; *lĭgament* (um 1400) vgl. *lĭgate* vb.; *sācrament* (um 1175), vgl. *sācred*.

Analogiebildungen mit langem vokal: *engāgement—engāgé*, ebenso *pāvement, refīnement, rūdiment, stātement*.

38. Wörter auf *-ness* (< ae. *nes(s)*).

§ 85. Einziges beispiel wĭlderness < me. *wildernesse* (um 1205), erweiterung von me. *wilderne*, zu wĭld. Vgl. *bewilder* § 41. Die verkürzung des ī in *wilderness* würde durch die isoliertheit der form und der bedeutung gegenüber *wīld* (vgl. *wīldness* mit analogischer länge), gewiß auch durch die dreisilbigkeit begünstigt.

Die kürze des ĭ in *sick* < me *sęk* < ae. *sēoc* und *stiff* < me. ae. *stīf* wird von einigen forschern als übertragung der lautgesetzlichen kürze von *sickness, stiffness (sickly, stiffly)* auf das grundwort erklärt (vgl. Fuhr s. 24; Jespersen, Gr. 4. 35). Die kürze von *sick* braucht aber nicht auf analogischer übertragung zu beruhen, sondern kann rein lautgesetzlich sein, vgl. *rick* < me. *rękk* und *wick* < me. *wękke* (Horn § 82, 2; vgl. auch Jespersen, Gr. 3. 115).

Langvokalige analogiebildungen: *abstēmiousness, brūssiness, clēarness, hōliness, rūdeness, stāginess*.

39. Wörter auf *-on* (< fz. *-on* < lat. *-ōnem*).

§ 86. a) Die endung begegnet gewöhnlich in der form *-ion* < fz. *-ion* < lat. *-iōnem*. Diese wörter auf *-ion* sind im Ne. durchweg auf der vorletzten silbe betont.

*α*) Wörter auf *-sion* (< lat. *-iōnem* angehängt an das *-s* eines partizipialstamms).

§ 87. collĭsion (1432—50) < lat. *collīsiōnem*, zu collĭde vb. (1621) < lat. *collīdĕre*. Ebenso elĭsion (1581), zu elĭde vb. (1593).

concĭsion (1382) < lat. *concīsiōnem*, zu concĭse (um 1590) < lat. *concīsus*. Ebenso decĭsion (1490), zu decĭde vb. (um 1380); excĭsion (1490) zu excĭse (1578); incĭsion (um 1400), zu incĭse vb. (1541); precĭsion (1640), zu precĭse (vgl. *precisian* § 15). ĭ in *decision* bezeugt zuerst Bertram (1750) durch seine umschrift *disischsjønn* (vgl. Holthausen II 40). Nach Walt. Müller (s. 71) umschreibt Arnold in seinem Vocabulary von 1757 noch *deseisjon*, dagegen in der auflage von 1777 *desisch'n*.

derĭsion (1400) < fz. *dérision* < lat. *dērīsiōnem*, zu derĭde vb. Vgl. *risible* § 29.

Digitized by Google

vĭsion < me. *visioun* < afz. *vision, visiun* < lat. *vīsiōnem*, zu (re)vĭse vb. Vgl. *visage* § 5. *ĭ* in *vision* verzeichnet zuerst Price (1668; vgl. Ellis p. 1017); doch findet sich schon in Machyn's Diary (1550—63) die auf kürze deutende, der vulgär-aussprache entsprechende schreibung *vessyons* = visions (vgl. Diehl s. 19). Ebenso divĭsion (um 1374), zu divĭde vb. (vgl. *dividual* § 10); *ĭ* in *division* nach Ellis (p. 888) schon bei Bullokar (1580). Ferner provĭsion (um 1380), zu provĭde vb. (um 1407); revĭsion (1611), zu revĭse vb. (1567).

Analogische länge in *conclūsion—conclūde*, ebenso in *delūsion, exclūsion, inclūsion, invāsion, persuāsion, pervāsion.*

*β*) Wörter auf *-tion* (< lat. *-iōnem* angehängt an das *-t* eines partizipialstammes).

§ 88. attrĭtion (um 1374) < lat. *attrītiōnem*, zu attrĭte (1625) < lat. *attrītus*. Vgl. auch *contrĭtion* (1300) und *detrĭtion* (1674).

discrĕtion (1303) < afz. *discrecion* < lat. *discrētiōnem*, zu discrēēt < me. *discret(e)* (1340) < fz. *discret, -ète* < lat. *discrētus*. *ĕ* in *discretion* schon bei John Heywood (1556), wie die schreibung *screshin* zeigt (vgl. Unna s. 29).

Dagegen analogische länge in *concrētion—concrēte*, ebenso in *devōtion, excrētion, exhāustion.*

b) Wörter auf *-ison* (< fz. *-aison, -eson* < lat. *-ātiōnem*).

§ 89. Einziges beispiel compărison (1340), zu compāre vb. Vgl. *compărative* § 78. *ă* in *comparison* bezeugt schon Hart (1569; p. 94).

c) Andere wörter auf *-on*.

§ 90. Eine isolierte deminutiv-endung *-on* franz. herkunft steckt in Măr̆ion, zu Māry.

In *sŏuthron*, ursprünglich schott. < spätme. (schott.) *sothron* (um 1470) für *southren* = *southern* (endung nach dem muster von *Briton, Saxon*), zu *sŏuth* (vgl. *southern* § 46), beruht die vokalkürze vielleicht auf dialekt. verkürzung schon des grundworts. Wright, Engl. dial.gr. verzeichnet die aussprache *sŭþ* für teile von Schottland und Nordengland. Die verkürzung ergibt sich schon aus der erwähnten spätme. form *sothron*.

40. Wörter auf *-or* (meist < lat. *-ōrem*).

§ 91. compĕtitor (1534) < fz. *compétiteur* oder < lat. *competītor* (NED: die betonung spricht eher für franz. als für lat. herkunft), zu compēte vb. Vgl. *competitive* § 78.



Digitized by Google

conspĭrator < me. (1413) < anglofz. *conspiratour* < lat. *conspĭrātōrem*, zu conspīre vb. Vgl. *conspiracy* § 33.

inquĭsitor (1504) < anglofz. *inquisitour* < lat. *inquīsitōrem*, zu inquīre vb. Vgl. *inquisitive* § 78.

vĭsor, vĭzor (auch *vīsor*, *vīzor*) < me. *visere* (um 1330) < afz. *visiere*, ableitung von afz. *vise* < lat. *vīsus*, vgl. (re)vīse vb. Siehe auch *visage* § 5.

§ 92. ĕrror < me. *errur* (1300) < afz. *err(o)ur* < lat. *errōrem*, zu ērr vb. Vgl. § 2 und *errant* § 18.

wărrior < me. *werreour* (um 1330) < afz. *gverreur*, zu wār < me. < afz. *wĕrre* < ahd. *wërra*.

§ 93. Ohne grundwort: *ŏrator* (um 1374) < anglofz. *oratour* < lat. *ōrātōrem* (vgl. *ōrāte* vb.).

§ 94. Unechte fälle: *compŏsitor* < me. *compositur* (1375) < anglofz. *compositour* < lat. *compositōrem*, gehört ursprünglich nicht zu *compōse* vb. (1475) < fz. *composer* < spätlat. *com-* + *pausāre*, als dessen ableitung es jetzt empfunden wird. Ebenso verhält sich *expŏsitor* (1340) zu *expōse* vb. (1474).

Bei *gĕnerator* und *nŏminator* beruht die kürze des tonvokals schon auf den entsprechenden unmittelbaren grundwörtern *generate* und *nominate*. Vgl. § 24.

Bei *pŭllor* (1656) < lat. *pallor* geht die verschiedenheit der vokalquantität gegenüber *pāle* < me. *pal* (1300) < afz. *pal(l)e*, zu lat. *pallidus*, schon auf die lautverhältnisse der entsprechenden quellwörter zurück.

§ 95. Analogiebildungen mit langem tonvokal: *cōuncillor–cōuncil*, ebenso *mēdiator*, *rāzor*.

41. Wörter auf *-ory* (haupt- und eigenschaftswörter < anglofz. *-orie* < lat. *-ōrius*, *-a*, *um*).

§ 96. consŏlatory (1430) < lat. *consōlātōrius*, zu consōle vb. (1693) < fz. *consoler* < lat. *consōlāre*.

declămatory (1581) < lat. *dēclāmātōrius*, zu declaim vb. < frühne. *declame* (1552) < lat. *dēclāmare*. Ebenso exclămatory (1593), zu exclaim vb. (1570), X proclămatory (1636), zu proclaim vb. (1390).

declăratory (1571) < lat. *dēclārātōrius*, zu declāre vb. Vgl. *declarative* § 78.

defămatory (1592) < mlat. *diffāmātōrius*, zu defāme vb. < me. *diffame(n)*, *defame(n)* (1303) < afz. *diffamer* < lat. *diffamāre*.

Digitized by Google

explănatory (1618) < lat. *explānāt-* + *-ory*, zu explaĭn vb. (1513) < lat. *explānāre*.

explŏratory (so NED und Flügel; Muret, Grieb und Schröer: ǭ) (1620) < lat. *explōrātōrius*, zu explōre vb. (1585) < fz. *explorer* < lat. *explōrāre*.

inspĭratory (auch *inspīratory*) (1773) < lat. *inspīrāt-* + *-ory*, zu inspīre vb. < me. *enspire* (1340) < afz. *enspirer, inspirer* < lat. *inspīrāre*.

lăboratory (1605) < mlat. *labōrātōrium*, zu lăbour (1300) < afz. *labo(u)r* < lat. *labōrem*.

lăvatory (1375) < lat. *lavātōrium*, zu lāve vb. 1. < ae. *lafian*, 2. < fz. *laver* < lat. *lavāre*.

prepăratory (um 1413) < mlat. *praeparātōrius*, zu prepāre vb. Vgl. *preparative* § 78.

profănatory (1853) < *profanate* + *-ory*, zu profāne vb. < me. *prophane* (1382) < afz. *prophaner* < lat. *profanāre*.

Ferner divĭnatory (1569) < lat. * *dīvīnātōrius*, zu divīne. Vgl. *divinity* § 74.

Ohne grundwort: *ămatory* (1599), vgl. *āmiable*; X *dŏnatory* (1617), vgl. *dōnary* (1582).

*crĭminatory* (1576) hat sich nach *criminate* (vgl. § 24), *ŏratory* (14. jahrh.) nach *orator* (vgl. § 93) gerichtet. — *sĭgnatory*, zu *sĭgn*, gehört kaum hierher. Vgl. *signal* § 12.

Analogische längen: *accūsatory—accūse*, ebenso *advīsory, declīnatory, prōbatory*.

42. Wörter auf *-ot*.

a) < fz. *-ote* < lat. *-ōta, -ōtes* < gr. *-ωτης*.

§ 97. Einziges beispiel zĕălot < afz. *zelote* < spätlat. *zēlōtes* < gr. *ζηλωτής*, zu zēăl < frühne. < afz. *zele* < lat. *zēlus* < gr. *ζῆλος*. Die kürze in *zealot* wird zuerst von Buchanan (1766) bezeugt, während Expert Orthographist (1704) noch die aussprache ī hat. (vgl. Ellis p. 1083).

Ohne grundwort: *pătriot* (auch *pātriot*) (1596), vgl. *pātron*.

b) *-ot* als roman. deminutivendung.

§ 98. bălot (1549) < ital. *ballotta* (vgl. fz. X *ballotte* kleiner ball), zu bāll < me. *ball(e)* (1205) < afz. *balle* < ahd. *balla, ballo*. Vgl. § 2.

43. Wörter auf *-ous* (< anglofz. *-ous* < lat. *-ōsus, -a, -um*).

Digitized by Google

§ 99. abdŏminous (1651), zu abdōmen. Vgl. *abdominal* § 9.

crĕdulous (1576) < lat. *crēdul–us* + *-ous*, zu crēēd. Vgl. *credible* § 29.

crĭminous (1483) < lat. *crīminōsus*, zu crīme. Vgl. *criminal* § 11.

+ despĭteous < spätme. *dispitious* (anfang des 15. jahrh.), variante für + *despitous*, mit *piteous* in verbindung gebracht, dispĭteous (1803), zu despīte < me. (1297) < afz. *despit* < lat. *despectum*. Gill (1621) bezeichnet das *i* in *despiteous* als kurz, dagegen in *despite* als lang.

dŏlorous (um 1400) < spätlat. *dolorōsus*, zu dōlour (auch *dŏlour*) < me. *dolour* (um 1320) < afz. *dolor*, *-our* < lat. *dolōrem*.

făbulous (1546) < lat. *fābulōsus*, zu fāble. Vgl. *făbular* § 21.

gĕnerous (1588) < fz. *généreux* < lat. *generōsus*, zu ‖ gēnus. Vgl. *general* § 9. Schon Gill (1621) bezeichnet den tonvokal in *generous* als kurz.

ŏminous (1589) < lat. *ōminōsus*, zu ōmen (1582) < lat. *ōmen*. ŏ in *ominous*, von Berry (1762; p. 19) zuerst bezeugt, ist gewiß schon viel älter.

ŏnerous (um 1400) < afz. *onereus* < lat. *onerōsus*, zu ‖ ōnus (um 1640) < lat. *onus*.

sĭnuous (1578) < lat. *sinuōsus*, zu sīnus. Vgl. *sinuate* § 24.

tўrannous < *tyran* + *-ous*, zu tўrant. Vgl. *tyrannize* § 82. Nach Ellis (p. 1082) sprach noch Buchanan (1766) das *y* in *tyrannous* diphthongisch aus; kürze bezeugt zuerst Sheridan (1780).

vĭcious < me. *vici(o)us* (um 1386), zu vīce < me. < afz. *vice* < lat. *vitium*. ĭ in *vicious* verzeichnet schon Bullokar (1580; vgl. Hauck s. 74); ebenso Gill (1621). Auffallend ist es, daß Buchanan (1766) und Sheridan (1780) ī ansetzen (Ellis p. 1082). Wir haben darin wohl mit Heck (s. 110 ff.) eine modische neubildung zu erblicken, die sich bald wieder verlor.

zẽălous < spät- und mlat. *zelosus*, zu zēāl. Vgl. *zealot* § 97. Heck (s. 105) nimmt beeinflussung durch *jẽălous* an. Bis spät ins 18. jahrh. hinein wurde *zealous* noch mit langer tonsilbe gesprochen; doch verzeichnet König schon 1715 die aussprache *sselus* (*ĕ*) (vgl. Driedger s. 48).

Digitized by Google

Verkürzung des tonvokals auch bei *cadăverous* (1627) zu *cadāver, caprĭcious* (1594) zu *caprīce.*

Ebensoviel silben wie das grundwort enthält *pĕtrous* (so NED; Flügel: ĭ; Muret, Grieb und Schröer: ĕ und ĭ) (1541), zu *pētre.* Vgl. *petrify* § 49.

Ohne grundwort: *acclĭvitous* (1815), vgl. *acclīvous; jēalous* me. < *gelus* (1225); *nĭveous* (1623), vgl. X *nīval* (1656); *quĕrulous* (um 1540); *strĭdulous* (vgl. *strīdent*).

*decĭduous* (1656) < lat. *dēcĭduus* gehört nicht unmittelbar zu *decīde* (um 1380) < fz. *décider* < lat. *dēcīdĕre,* da in ersterem falle lat. *cadere,* in letzterem *caedere* zugrunde liegt.

Langvokalige analogiebildungen: *fāmous—fāme,* ebenso *fēverous, grācious, ōdorous, rūinous, spīnous, spūmous.*

44. Wörter auf *-some* (< ae. *-sum*).

§ 100. Die endung ist versteckt in *bŭxom* < me. *bŭxom* < frühme. *būhsum* (um 1175), zu *bōw* vb. < me. *bowe* < ae. *būgan.* Zur erklärung der verkürzung genügt die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz. Die verkürzung ist schon im 13. jahrh. eingetreten, wie die schreibung *buxum* (um 1250) vermuten läßt; der lautwert des *ū* wäre ja im Me. durch die schreibung *ou* ausgedrückt worden, die auch tatsächlich daneben seit dem 14. jahrh. vorkommt (*bowsom* 1300 im Cursor Mundi), offenbar als analogiebildung nach me. *bowe* > ne. *bow* vb.

*fŭlsome* braucht trotz seiner bedeutung »widerlich, ekelhaft« (seit 1375) nicht als ableitung von *foul* < me. *foul* < ae. *fūl* betrachtet zu werden, da diese bedeutung sich auch aus der älteren bedeutung »reichlich« (um 1250) herleiten läßt, die auf *full* + *-some* als bestandteile des wortes hinweist.

Analogische länge in: *blīthesome—blīthe,* ebenso in *fēarsome, lĭghtsome, lōathsome, lōnesome, whōlesome.*

45. Wörter auf *-tude* (< fz. *-tude* < lat. *-tūdo*).

§ 101. fĭnitude (1644), zu fĭnīte (1493) < lat. *finītus.*

grătitude (um 1540) < fz. *gratitude,* oder < spätlat. *grātitūdo,* zu + grāte. Vgl. *(con)gratulate* § 24.

Ein grundwort fehlt zu *lātitude* (1391), und *plēnitude* (1432—50; vgl. *plēnary*).

46. Wörter auf *-ty* (< me. *-tee, -tie, -ty* < afz. *-tee,* < lat. *-tās, -tātem.*

Digitized by Google

§ 102. pĕnalty (1512) < mlat. *poenalitās*, zu pēnal (1439) < fz. *pénal* < lat. *poenālis*.

pŏverty < me. *pouerte* (um 1175), *poverte*, aus zwei afz. formen: 1. < *povérte* < lat. *paupértas*; 2. < *poverté* < lat. *paupertātem*, zu pōōr < me. *pǭuere*, *pǭuere*, *poure* (diphthongisches *ou*, um 1200), *pǭǭre* < afz. *pov(e)re*, *poure* < lat. *pauper*. Ne. *poverty* und *poor* stehen sich allerdings lautlich schon recht fern; doch liegt auch in *pŏverty* wieder die typische verkürzung gegenüber me. *pǭuere* vor. Erstes zeugnis der jedenfalls schon älteren kürze bei Serenius (1741; vgl. Holthausen II 18). Eine *poor* genauer entsprechende form *poorety* kam im 16. jahrh. vor.

Analogische länge in *crūelty–crūel*, ebenso in *rōyalty*, *sāfety*, *sūrety*.

47. Wörter auf *-ule* (< fz. *-ule* < lat. *-ulus*, *-a*, *-um*).

§ 103. glŏbule (1664) < fz. *globule* < lat. *globulus*, zu glōbe (1551) < fz. *globe* < lat. *globus*.

grănule (1652) < spätlat. *grānulum*, zu graın. Vgl. *granary* § 23.

lŏbule (1682) < nlat. *lobulus*, zu lōbe (1541) < spätlat. *lobus* < gr. λοβός.

mŏdule (1585) < fz. *module* oder < lat. *modulus*, zu mōde. Vgl. *moderate* § 24.

nŏdule (1600) < lat. *nōdulus*, zu nōde (1572) < lat. *nōdus*.

rĭdicule subst. (1673) < fz. *ridicule* oder < lat. *rīdiculum*, zu (de)rıde vb. Vgl. *risible* § 29.

X sĕtule (auch *sētule*) (1826) < nlat. *sētula*, zu || sēta (1793) < lat. *sēta*.

sphĕrule, sphærule < lat. *sphaerula*, zu sphēre. Vgl. *spheric(al)* § 54.

spĭcule < lat. *spīculum*, nlat. auch *spīcula*, zu spıke < me. *spīk(e)* (1393) < lat. *spīca*.

spĭnule (auch *spīnule*) < lat. *spīnula*, zu spıne < lat. *spīna*.

stĭpule < fz. *stipule* < lat. *stīpula*, zu stıpe. Vgl. *stipitate* § 24.

Ohne vermehrung der silbenzahl: X *tăbule* (1893) < lat. *tabula*, zu *tāble*. Vgl. *tabular* § 21.

Mit verdunkelung des etymologischen zusammenhangs: *mŏlecule* (auch *mōlecule*) (1799) < fz. *molécule* < nlat. *mōlēcula*, zu *mōle* hafendamm (1548) < fz. môle < lat. *mōlēs*.

Digitized by Google

Ohne grundwort: X *rĕnule* (1847—49) < lat. *rēn* + *-ule*, vgl. *rēnal; rĕticule* (1727—38) < fz. *rĕticule* < lat. *rēticulum*, vgl. *rētiary*.

Langvokalige analogiebildungen: *plūmule–plūme*, ebenso *tūbule, zōnule*.

48. Wörter auf *-ure* (meist < fz. *-ure* < lat. *-ūra*).

§ 104. X fĭlature (1759) < fz. *filature*, von spätlat. *fīlāre*, zu fīle. Vgl. *filament* § 84.

lĭgature (um 1400) < lat. *ligātūra*, zu lĭgāte vb. (1599) < lat. *ligāt-*.

X plĭcature (1578) < lat. *plicātūra*, zu plĭcāte, *plĭcāte* vb. (1698) < lat. *plicāt-*.

tăblature (1574) < fz. *tablature*, von lat. *tabula*, wohl nachahmung von ital. *tavolatura*, zu tāble. Vgl. *tabular* § 21.

Außerdem plĕăsure < me. *plęsur* (um 1368), *plęsir, plaisir* < afz. *plesir, plaisir* < lat. *placēre*, zu plēāse vb. Vgl. X *pleasance* § 16. Verkürzung in *pleasure* schon bei Hart (1569; p. 80). Gill (1621) bezeichnet den tonvokal zwar noch als lang; später aber wird im 17. jahrh. die kürze fast allgemein (vgl. Ellis p. 1013; Heck s. 104).

Ohne grundwort: *mĭniature* (1586) < ital. *miniatura* < mlat. *miniatūra*.

*pŏsture* (1605) < fz. *posture* < *positure* < lat. *positūra*, wird nicht als mit *pōst* post (1506) < fz. *poste* < ital. < spätlat. *posta* < lat. *posita* verwandt empfunden. Ebensowenig *stăture* (um 1340) < fz. *stature* < lat. *statūra* als mit *stāte* < me. *stat, staat* (um 1225) < fz. *estat* < lat. *stātus* verwandt. *ă* in *stature* bezeugt zuerst Arnold (1768; vgl. Walt. Müller s. 64).

*sĭgnature*, zu *sīgn*, gehört kaum hierher. Vgl. *signal* § 12.

Analogische länge in *fāilure–fāil, sēizure–sēize*.

49. Wörter auf *-y* (verschiedener herkunft).

a) Hauptwörter, meist < me. *-ie* < fz. *-ie* < lat. *-ia*.

§ 105. fŏlly < me. (1225) < afz. *folie*, zu fōōl < me. *fōl* (1225) < afz. *fol* < lat. *follem*. Die verkürzung tritt schon in der me. schreibung *folle* (um 1400) hervor.

mĭsery < me. (um 1375) < afz. *miserie* < lat. *miseria*, zu mīser. Vgl. *miserable* § 28. Schon Gill (1621) hat *ĭ* in *misery*.

pĕrry birnmost < me. *pereye* (1315) < afz. *perey, peré* < spätlat. * *pērūtum*, zu pēār < me. *pęre* < ae. *peru* < spätlat. *pēra* für lat. *pira*, plur. zu *pirum*.

Digitized by Google

sĭmony < me. (1225) < afz. *simonie* < mlat. *simonia*, zu Simon. *ĭ* schon bei Gill (1621).

thrĕnody (auch *thrēnody*) (1634) < gr. θρηνωδία, zu thrēnode (1858), einer andern form des gleichen wortes.

tyŭranny < me. (um 1386) < afz. *tirannie*, zu tyŭrant. Vgl. *tyrannous* § 99. Die kürze des *y* geht schon aus Shakespeares gelegentlicher schreibung *Tyrrany* (1623) hervor (vgl. Franz § 14a).

vĕnery < lat. *vĕnĕria*, zu Vēnus < lat. *Vĕnus*.

Ferner dŭchy < me. *duchie* (1382) < afz. *duchée* fem. < lat. * *ducitātem*, oder < afz. *duché* masc. < spätlat. *ducātus*, zu dūke. Vgl. *duchess* § 47.

Ohne grundwort: *stŭdy* < me. *study(e)*, *studie* (1340) < afz. *estudie* < lat. *studium* (vgl. *stūdent*). Kürze schon bei Hart (1569; p. 109); Tyndales (1525) schreibung *studdy* ist noch kein beweis für kürze des *u*, da er auch oft doppelkonsonanz nach langem vokal schreibt (vgl. Sopp s. 32).

Die aussprache von *ālmonry* beruht auf *ālmoner* (vgl. § 43); das wort gehört, trotz *ālms*, nicht hierher.

X *shĕpp(e)y* (1869) gehört anscheinend zu *shēep* (vgl. *smithy–smith*), ist aber vielleicht eine durch mißverständnis entstandene entstellung < o *shippen* < ae. *scypen*.

Analogische länge in *āugury–āugur*, *trēaty–trēat*.

b) Eigenschaftswörter (verschiedener herkunft).

§ 106. prĭvy < me. *privy*, *prive* (1225) < fz. *privé* < lat. *privātus*, vgl. (de)prīve und *privative* § 78. *ĭ* in *privy* schon bei Gill (1621).

sŏrry < me. *sōry* < ae. *sārig*, zu sōre < ae. *sār*, ist gewiß auch durch *sorrow* in seiner lautgestalt beeinflußt worden. Die verkürzung tritt seit dem 15. jahrh. in der schreibung *sorry* hervor, wird aber erst im 16. jahrh. allgemein.

wĭndy, zu *wĭnd* (früher wīnd, jetzt so nur in der dichtung und in Irland). Es ist bemerkenswert, daß Sheridan (1780) beide aussprachen von *wind* kennt, dagegen nur *ĭ* in *windy* (vgl. Jespersen, Gr. § 4. 221).

*clămmy* < me. *claymy* (1398), *clammy* (um 1425), gehört vielleicht zu + o *clōam* < ae. *clām*.

*cŏlly* (1609) < frühne. *colie* (1565), zu *cōal* < me. *cǫle*, *col* < ae. *col*, kann auch unmittelbare fortsetzung der kurzsilbigen form me. ae. *col* sein; analogische neubildung nach *cōal* ist *cōaly*.

Digitized by Google

Analogische länge in *āiry–āir*, ebenso in *īcy*, *plūmy*, *sāvoury*, *slēepy*, *sphēry*, *stōny*, *wāry*, auch in *clāyey–clāy*.

c) Zeitwörter (verschiedener herkunft).

§ 107. cărry < me. *carie* (1330) < altnordfz. *carrier* < spätlat. *carricāre*, zu cār < me. (1382) < altnordfz. *cărre* < spätlat. *carra*, statt lat. *carrus*, *-um*. Vgl. § 2. Der etymologische zusammenhang zwischen beiden wörtern erscheint allerdings als gelockert. Die verkürzung in *carry* zeigt sich schon in der me. schreibung *carrie* (15. und 16. jahrh.).

Ohne grundwort: *stŭdy* < me. *studyen* (um 1349) < afz. *estudier* < mlat. *studiāre* < lat. *studēre*.

## 50. Vereinzelte sonstige fälle.

a) Verkürzungen in dreisilbigen ableitungen, zu einem ein- oder zweisilbigen grundwort.

§ 108. ăsterisk (1612) < lat. *asteriscus* < gr. ἀστερίσκος, demin. zu ἀστήρ, und ăsteroid (1802) < gr. ἀστεροειδής, zu ăster. Vgl. *asterism* § 68.

Băbylon, zu Bābel.

cŏdicil (1490) < lat. *cōdicillus*, zu cōde (1303) < fz. *code* < lat. *cōdex*, oder zu cōdex (1581) < lat. *cōdex*. ŏ in *codicil* zuerst bei Cooper (1685).

dŏmicĭle (um 1477) < fz. *domicile* < lat. *domicilium*, zu dōme (1513), in der bedeutung »(stattliches) gebäude« < lat. *domus*, sonst < fz. *dome* < ital. *duomo* < lat. *domus*.

Dŏrothy, zu Dōra.

Lăzarus ist als dreisilbiger personenname etymologisch identisch mit dem daraus entstandenen ✕ lāzar. Vgl. *lazaret* § 48.

mĭnuend (1706) < lat. *minuendus*, vgl. mĭnus (1481—90) < lat. *minus*.

mŏdicum (um 1470) < lat. *modicum*, zu mōde. Vgl. *moderate* § 24.

plĕbiscite (1533) < fz. *plébiscite* < lat. *plēbiscītum*, vgl. plēbe (1612) < fz. *plèbe* < lat. *plēbem*.

‖ prĭmula (1753) < mlat. *prīmula*, zu prīme. Vgl. *primer* § 41.

rămulose (1753) < lat. *rāmulōsus*, zu ‖ rāmus. Vgl. *rămify* § 49.

Digitized by Google

rĕtina (um 1400) < mlat. *retina*, zu || rēte (um 1391) < lat. *rēte*.

săcrifice (um 1250) < fz. *sacrifice* < lat. *sacrificium*, zu + sacre adj. (1513) < lat. *sacrum*, *sacer*, dazu + sacre vb. (1225) < fz. *sacrer* < lat. *sacrāre*, wozu sich heute nur noch das adj. *sācred* (eigentlich part., 14. jahrh.) erhalten hat.

Sĭmeon, dagegen Sīmon. Vgl. auch *Sŏphocles* neben *Sōphy*, demin. zu *Sophīa*.

spĕcimen (1610) < lat. *specimen*, vgl. das ursprünglich auch dreisilbige spēcies (1551) < lat. *spĕciēs*. Daß bei *specimen* schon im lat. quellwort das *e* kurz war, ist für das engl. wort kaum maßgebend gewesen (vgl. ne. *spēcies* und lat. *spĕcies*).

Stĕphano, dagegen Stēphen.

stĭpula < lat. *stipula*, zu stīpe. Vgl. *stipitate* § 24.

trŏchoid (so Grieb und Schröer; Cent. Dict., Flügel und Muret: $\bar{o}^u$) < fz. *trochoïde* < gr. τροχοειδής, zu trōche (1660) < nlat. * *trochus* < gr. τροχός.

văgabond < me. *vagabunde* < afz. *vagabond* < spätlat. *vagabundus*, zu vāgue < fz. *vague* < lat. *vagus*.

Außerdem pŏsthumous (1608) < lat. *postumus* > *posthumus*, zu || pōst praep. (1607) < lat. *pŏst*, mit sekundärer dehnung des *ŏ* vor *s* (angleichung an das subst. *pōst*, wo *o* schon im Me. vor *st* gelängt worden war, vgl. Behrens § 35, d).

b) Viersilbige wörter.

§ 109. Ohne grundwort: *mătrimony* (1303), vgl. *mātron; pătrimony* (1340), vgl. *pātriarch*.

c) Zweisilbige wörter.

§ 110. Der etymologische zusammenhang zwischen grundwort und ableitung ist in den meisten einschlägigen fällen recht locker:

*dŭcat* (um 1384) < fz. *ducat* < ital. *ducato* < spätlat. *ducātus*, zu *dūke*. Vgl. *duchess* § 47. Die verkürzung tritt schon seit der mitte des 16. jahrh. hervor (1547 *duccates*, 1548 in Hall's Chronicle *Ducket*).

*mŏdest* (1565) < fz. *modeste* < lat. *modestus*, zu *mōde*. Vgl. *moderate* § 24. *ŏ* in *modest* bezeugt zuerst Miege (1685: *o* mit dem lautwert eines fz. *a* ebenso wie in *cotton*, *body*, *honour*, vgl. Spira s. 143).

*mŏrris*, substantivische variante von *mōorish* (1491), zu *Mōor*

Digitized by Google

< me. *More* (1390) < fz. *More, Maure* < mlat. *Mōrus* < lat. *Maurus*. Während das eigenschaftswort *moorish* infolge des engen etymologischen zusammenhangs mit *Moor* durch analogiewirkung langen tonvokal behielt, ist bei *morris* < spätme. (15. jahrh.) *moreys, mourish* durch die isolierung der bedeutung gegenüber *Moor* die lautgesetzliche verkürzung gefördert worden (ältester beleg für die verkürzte aussprache im NED 1560: *Morres*). — Von dem gleichen grundwort ist auch der personenname *Mŏurice* abzuleiten, < fz. *Maurice* < lat. *Mauritius*, etymologisch identisch mit dem familiennamen *Morris*. In *Morris* entspricht die schreibung der lautgesetzlichen aussprache, während in *Maurice* historische schreibung vorliegt. Ältestes zeugnis für die verkürzte aussprache in *Maurice* bei Hodges (1644; vgl. Ekwall in der einleitung zu Jones p. LXXXVI).

*stŭtue* < me. (um 1386) < fz. *statue* < lat. *statua*, und *stătute* < me. (um 1300) < afz. *statut* < lat. *stātūt-*, vgl. *stāte*. Siehe auch *stature* § 104. Ältestes zeugnis der verkürzung in beiden wörtern in WSC (1695: *t* nach *a* = *tt*).

*trĭbune* (auch *trĭbune*) (um 1375) < lat. *tribūnus*, und *trĭbute* (1340—70) < lat. *tribūtum*, zu *trībe* (um 1250) < lat. *tribus*. *ĭ* in *tribute* bezeugt zuerst Miege (1685; Spira s. 130).

Über *frĭendship* vgl. *friendly* § 83.

Bei *vălley* < me. *valeie* < fz. *vallée*, zu *vāle* < me. *vāl* < fz. *vale*, beide < lat. *vallis*, berubt die verschiedenheit der quantität des tonvokals schon auf dem Afz.

Außerdem trŏllop v.b., erweiterung des vb. trōll < me. *trŏllen* (1377) < afz. *troller*, wahrscheinlich < mhd. *trollen*. Vgl. § 2 und Horn § 58. Ähnliche bildungen: *gallop, wallop*.

*băllad* < me. (14. jahrh.) < afz. *balade* < prov. *balada* wird nicht mehr als zu *băll* tanzball (1632—39) < fz. prov. *băl* gehörig empfunden.

51. Zweifelhafte oder nicht hergehörige fälle.

a) Wörter auf *-le* (verschiedener herkunft).

§ 111. In allen fällen genügt zur erklärung der verkürzung die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz.

*α*) Hauptwörter.

§ 112. *rĭddle* < me. *rędles* < ae. *rædels, -e* wird nicht mehr als zum vb. *rēad* < me. *rēde(n)* < ae. *rædan* gehörig empfunden. Bei *whĭttle* wolltuch < me. *whītel* < ae. *hwītel*, zu *whīte*, läßt

Digitized by Google

sich die verkürzung auch aus dem obliquen kasus des Me. herleiten. Lautgesetzlich wäre nom. sing. *whĭtel*, gen. *whĭtles*; dann wurde aus dem obliquen kasus ein neuer nom. sing. *whĭtel* > ne. *whittle* gebildet.

β) zeitwörter.

§ 113. *scrĭbble* (um 1465), wohl < spätmlat. *scrĭbillāre*, demin. zu *scrĭbere*, vgl. *scrĭbe* (1377) < lat. *scrĭba*.

*thrŏttle* (1400—50), vielleicht < *throat* + *-le*, offenbar aber keine ableitung vom gleichlautenden hauptwort *throttle*, da dieses erst 150 jahre später (1547) auftritt, zu *thrōat* < me. *thrǭte* < ae. *þrote*, *-u*.

Analogische länge in *tōusle*, zu *tōuse* vb.

b) Wörter auf *-ow*.

§ 114. Die verkürzung in *mĕ̆adow* < me. *mĕdwe* < ae. flektiert *mædwe* gegenüber *mēad* < me. *mǣde* < ae. *mæd*, und in *shădow* < me. *schădwe* < ae. flektiert *sceadwe* gegenüber *shāde* < me. *schāde* < ae. *sceadu* erklärt sich ebenfalls zur genüge aus der stellung vor doppelkonsonanz im Me.

c) Vereinzelte sonstige fälle.

§ 115. *Chrĭstie* als familienname ist natürlich nicht etwa unmittelbare ableitung von *Chrīst*, sondern ursprünglich koseform zu namen wie *Chrĭstian*, *Chrĭstopher*, denen es auch sein ĭ verdankt.

Zur erklärung von *gŭmmon* < me. flekt. *gămne*, plur. *gămnes* < ae. *gamenas*, zu *gāme* < me. *gāme(n)* (nom. sing) < ae. *gamen* genügt die stellung des *a* vor me. doppelkonsonanz in den flektierten formen (vgl. Koeppel s. 43).

*păllid* (1590) < lat. *pallidus* ist in seinem verhältnis zu *palę* wie *pallor* zu beurteilen. Vgl. § 94.

Die herkunft von *shelter* ist zweifelhaft, nach dem NED vielleicht < *sheld* vb. < *sheeld* + *-ture*, nach dem muster von wörtern wie etwa *jointure*. In diesem falle würde zur erklärung der verkürzung die stellung des *e* vor der nicht längenden doppelkonsonanz *lt* genügen.

In *Sĭmkin* als verkleinerungswort zu *Sīmon* geht ĭ schon auf die verkürzte koseform *Sĭm* zurück.

X *sĭrrah* < *sir* + *ah* enthält in seinem verhältnis zu *sīre* < me. *ſīre* (um 1205) < afz. *sire* < * *sieire* < vlat. * *seior* < lat. *senior* insofern nicht die typische verkürzung, als die verkürzung schon in dem in *sirrah* enthaltenen *sir* (ne. *sə*$^{r}$ < me. *sĭr* durch enklise

Digitized by Google

< *sīre*) vorliegt. Als einschlägiges beispiel für die kürze des tonvokals in der ableitung kann *sirrah* nur insofern gelten, als hier die nachträgliche dehnung des tonvokals, wie im grundwort *sir*, nicht eingetreten ist. Vgl. § 2.

## II. Tonvokalverkürzung in zusammengesetzten wörtern.

### 1. Vor einfacher konsonanz.

§ 116. a) ălĕgar (auch *ālĕgar*) (1542), zu āle < ae. *ealu*, nach dem muster von *vinegar*. *ālĕgar* ist offenbar jüngere analogiebildung nach *āle* (wie *āle-barrel*, *āle-house*, u. a.), während in *ălegar* die lautgesetzliche aussprache vorliegt.

b) Neben der gewöhnlichen aussprache *Bēaconsfield* (schriftaussprache) besteht eine örtliche aussprache Bĕăconsfield, zu bēacon. Fick (s. 507) erklärt die kürzung aus dem obliquen kasus von me. *bēken* (*bēknes* > *bĕknes*); doch genügt zur erklärung auch unser verkürzungsprinzip.

Bĕverley (orts- und familienname) < ae. *Beoforlīc*, zu bēaver < ae. *beofor* (vgl. auch Zachrisson s. 152, note 1).

X bŏniform (1677) < nlat. *boniformis*, zu bōon. Vgl. *bŏnify* § 49.

Brădford < me. *Bradeford* (1197, vgl. Bardsley), zu brōād < me. *brǭd* < ae. *brād*. Dieselbe verkürzung auch in Brăddon, Brădden (= broad down), Brădfield < me. *Bradefeld* (1273), Brădley < me. *Bradeleye* = broad meadow (1273), Brădshaw < me. *Bradeshagh* (1332). Die ne. stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz ist bei den entsprechenden me. wortformen (außer bei *Braddon*, *Bradden*) also noch nicht vorhanden. Die formen mit *a* begegnen nicht nur in Nordengland, sondern auch im mittellande und im süden, ein beweis dafür, daß in me. *Brade-* als erstem bestandteil des wortes *ă* anzusetzen ist. Die verkürzung ist also schon im Frühme. eingetreten, vor der verdumpfung von ae. *ā* > me. *ǭ* (13.—15. jahrh., siehe Kluge § 93).

c) Cŏventry < ae. *Cofantrēo*, zu cōve < ae. *cofa*, *-an*.

d) fĭligrane (1668) < fz. *filigrane* < lat. *fīlum* + *grānum*, zu fīle. Vgl. *filament* § 84.

e) X grăniform (1778) < lat. *grānum* + *-(i)form*, zu grāin. Vgl. *granary* § 23.

f) hălibut (um 1430), hŏlibut (1616), zu hōly < me.

Digitized by Google

*hǭly* < ae. *hāliȝ* + me. *butte*. Die verkürzung tritt äußerlich zuerst im 17. jahrh. in schreibungen wie *allebut, hallibut* (1620) hervor. Das *a* in *halibut* weist aber auf einen viel früheren zeitpunkt der verkürzung hin, vgl. *Bradford* usw. § 116 b; *holibut* ist demgegenüber offenbar eine jüngere, ursprünglich mitttelländ. oder südengl. form. Daß *halibut* über *holibut* in der schriftsprache das übergewicht erlangt hat, dazu mag auch der umstand beigetragen haben, daß erstere form zugleich die der heutigen nordengl. mundart ist; der fisch wird ja besonders in den nördlichen gewässern gefangen.

Zu *hōly* gehört auch hŏliday < me. *halidei* (1225), *holidai* (1375) < ae. *hāliȝ–dæȝ*. Im Me. war die form mit *a* sowohl für »feiertag« als auch für »heiliger tag« die gewöhnlichere, was auch wie bei *halibut* auf alte verkürzung deutet. Daneben ging die getrennte form *hōly day* für »heiliger tag« einher, bis im 16. jahrh. für letztere bedeutung *hōly day* oder *hōly-day* (jetzt nur dieses) allein üblich wurde. Ne. *hŏliday* als fortsetzung der me. jüngeren form *holidai* verdrängte im 16. jahrh. me. *halidei* in der bedeutung »feiertag«, »tag der erholung«. Die me. formen mit *a* weisen durchweg auf kürze des tonvokals hin; kürze des *o* in *holiday* geht zuerst aus im 16. jahrh. vorkommenden schreibungen mit *ll* hervor.

Ferner hŏllyhock < me. *holihoc* (um 1265) = *holy* + *hock* malve. Die schreibung mit *ll* kam auch zuerst im 16. jahrh. zum vorschein (NED.).

Endlich steckt *hōly* als erster bestandteil auch in zahlreichen eigennamen: Hăliburton, Hălliwell; Hŏlyhead, Hŏlyrood, Hŏlywell (Variante zu *Halliwell*). Dagegen ist *Hŏlinshed* eine zusammensetzung von *holly* stechpalme < ae. *holeȝn* + *head*.

g) Ĭsidore, zu Īsis < gr. Ἶσις.

h) knŏwledge subst. < me. *knǫwlēche* (1300) < ae. * *cnāwlǣcan* vb. (vgl. *cūdlǣcan*, *rihtlǣcan*, u. a.), zu knōw vb. < me. *knǭwe* < ae. *cnāwan*. Die verkürzung in *knowledge* zeigt sich schon bei Hart (1569; p. 101), der daneben allerdings auch die aussprache *knōwledge* kennt. Tyndales schreibung (1525) *knoledging* deutet vielleicht auch schon *ŏ* an; daneben freilich *knowle(d)ge* (vgl. Sopp s. 25. 30). Bullokar (1580), Gill (1621) und Butler (1634) kennen aber nur die diphthongische aussprache. Die verkürzung wird allgemein erst seit dem 18. jahrh. (ältestes

Digitized by Google

zeugnis bei Ludwig [1705], vgl. Löwisch s. 39). — Die gleiche verkürzung auch im vb. acknŏwledge (1481). Ältestes zeugnis bei Arnold (1718: *ednallesch;* vgl. Walt. Müller s. 43).

i) Lĕāmington am Lēām.

In lĕōpard (1290) < afz. *leopard* < spätlat. *leopardus* < spätgr. *λεόπαρδος* (vgl. Lēo als vorname) ließe sich die verkürzung auch durch verlust des zweiten bestandteils des diphthongs *eu* (*eo*) vor labial erklären (vgl. *jĕopardy* < fz. *jeu parti* und Horn § 124); doch findet sich die gleiche verkürzung auch im personennamen Lĕonard, ohne daß auf den diphthong ein labial folgt. Die verkürzung in *leopard* geht schon aus der schreibung *libbard* im 14. jahrh. (Coer de Lion) hervor. Daines (1640) bezeugt zwar ī, aber schon Price (1668, vgl. Ellis p. 1011) und nach ihm alle späteren grammatiker kennen nur die kurzvokalige aussprache. Für *Leonard* bezeugt ĕ zuerst Hodges (1643). — Den ortsnamen *Lĕominster* sprach schon Jones (1701) nach der heutigen weise (= *lemstəʳ*) aus. — Auch *Lēopold* (heute = *liəpōᵘld*) wurde früher *lepold* gesprochen, so zb. von Jones, der, entgegen der angabe von Ellis (p. 1011), nur die kurzvokalige aussprache kennt.

Zu lĕthargy < me. *lytargye* (um 1374) < lat. *lethargia* < gr. *λησαργία* ist Lēthē (1567) zwar nicht eigentlich das grundwort; beide wörter sind aber ableitungen aus derselben wurzel *λησ-*, *λαθ-*.

Der familienname Lĭnacre, zu lĭne flachs < ae. *līn*.

j) mănuscript (1597) < mlat. *manūscriptus* < lat. *manū* + *scriptus*, zu || mānus (1826) < lat. *mănus*.

mărigold (14. jahrh.), zu Māry < ae. *Maria* < lat. *Marĭa* < gr. *Μαρία*. Die verkürzung zeigt sich zuerst im 17. jahrh. in der schreibung *marry-gold*. Dieselbe verkürzung auch in der amerikan. aussprache Măryland (engl.: *Māryland*), und in Marylebone (= *mæribōᵘn*) stadtteil von London (vgl. Jespersen, Gr. § 4. 37). Diese aussprache kennt schon Elphinston (1787), der das wort als völlig gleichlautend mit *marrow-bone* bezeichnet (vgl. Engelb. Müller s. 159).

Mĭchaelmas < me. *Mighelmasse* (um 1290), *mychelmesse* (1377), zu Michael. Schon Orms schreibung *Michæl* scheint länge des *i* im grundwort anzudeuten. ĭ in *Michaelmas* bezeugt schon Hart (1569) p. 68, vgl. auch 73 ff.

Mĭnotaur (um 1385) < gr. *Μινώταυρος*, zu Mĭnos.



Digitized by Google

k) nŏthing < ae. *nān þing*, zu nō < me. *nǭ* < ae. *nān*. *ŏ* in *nothing* erwähnt zuerst Hart (1569) p. 101, der *ŏ* allerdings auch in *no* ansetzt, während er *ō* nur für *non* = *none* verzeichnet; ebenso Bullokar (1580, vgl. Hauck s. 23) und Gill (1621). Die heutige aussprache mit *ŭ* erklärt Horn (§ 96, 3) als aus östlichen und mittelländ. mundarten stammend.

l) X plănisphere < me. *planisperie* (1390) < lat. *plānisphaerium*, zu plāin. Vgl. *planish* § 66.

X prĭthee < frühne. *preythe* (1577) = *(I) pray thee*, zu prāy vb. < me. *preien* (um 1290) < afz. *preier* < spätlat. *precāre* < lat. *precāri*. Die verkürzung tritt schon 1591 in der schreibung *prythee* hervor.

m) X răm|icorn < lat. * *rāmicornis*, zu || rāmus. Vgl. *ramify* § 49.

Rŏsalind (Rŏsaline), Rŏsamund, zu Rōsa.

rŏwlock (= *rvlŏk*) (1750), zu rōw vb. < me. *rǭwe* < ae. *rōwan*. Die verkürzung kommt auch in der nebenform *rullock* (1821 bei Shelley) oder *rollock* (1834) zum vorschein.

n) spick-and-span(-new), zu spīke. Vgl. *spicule* § 103.

o) thrĕepence (1589) mit *ĭ* oder *ĕ* (letztere aussprache gilt jetzt als die vulgärere), zu thrēe < me. *thrē* < ae. *þrēo*. Die aussprache mit *ĕ* beruht noch auf me. verkürzung; die mit *ĭ* weist auf ne. verkürzung hin (vgl. Horn § 82, 2) und wird zuerst von Jones (1701) ausdrücklich verzeichnet.

twŏpence (1597—98), zu twō < me. *twǭ* < *twǫ* < ae. *twā*. Ältestes zeugnis der verkürzung bei Miege (1685: *to pins*, in Mieges wörterbuch von 1688 mit dem zusatz »familierement«; vgl. Spira § 368).

p) văsiform (*ă*), daneben *vāsiform* (*ē*, *ā*), zu văse < fz. *vase* < lat. *vāsum*.

vĭlipend vb. (auch *vīlipend*) < fz. *vilipender* < lat. *vīlipendere*, zu vīle. Vgl. *vilify* § 49.

vĭnegar < me. *vinęgre* < fz. *vinaigre* < lat. *vīnum acre*, vgl. vīne < me. *vīne* < fz. *vigne* < lat. *vīnea*. *ĭ* in *vinegar* schon bei Smith (1568; vgl. Ellis p. 908).

q) + wăpentake (*ŏ*) < me. *wapentake* (, *wēpentake* < ae. *wǣpenzetac*) < an. *vāpnatak*, gehört nur mittelbar zu dem im Ne. gleichfalls verkürzten weapon < me. *wępen* (gen. *wĕpnes*) < ae. *wǣpen*.

Digitized by Google

Whĭtaker als eigenname, zu whīte < me. *whīt* < ae. *hwīt*. Vgl. auch *Līnacre* § 116 i.

Unechte fälle.

§ 117. *cauliflower* < frühne. *coliefloric* (1597), *colliflory* (1601), wohl entstellung von nlat. *cauli–flora*, mit anlehnung an *cōle* < me. *cǭl* < anfz. *col* = fz. *chou*. Die heutige schreibung kam erst im 17. jahrh. auf und stellt eine angleichung an die lat. orthographie dar; dagegen geht die aussprache mit ŏ noch auf die frühne. zeit zurück, ist also nicht etwa als verkürzung jenes *au* zu betrachten.

o *cŭshat* ringeltaube < ae. *cūscute* gehört nach Skeat zu *coo* vb. (1670); doch ist dies wort anscheinend eine lautmalende neubildung des Ne., während *cūscute* schon in den Epinaler glossen (700) vorkommt.

Daß *fĕllow* < me. *felawe* < spätae. *fēolaza* < an. *fēlage*, zu *fee* < me. *fę* < ae. *feoh* (gen. *fēos*) gehört, ist im Ne. nicht mehr erkennbar. Auch war der zweite bestandteil der zusammensetzung schon von vornherein kein im Engl. lebendiges selbständiges wort. Erste spur der verkürzung in schott. *fallow* (seit dem 14. jahrh.); im eigentlichen Englisch begegnet die schreibung *fellow* zuerst 1529.

Ebensowenig ist ohne weiteres ersichtlich, daß *nŏnagon* (1688), ableitung von lat. *nōnus* nach dem muster von *hexagon*, zu *noon* < me. ae. *nōn* < lat. *nōna* (erg.: *hora*) gehört.

Die zusammensetzungen mit *tri-* schwanken: *trĭgamy, trĭmerous, trĭmeter*, aber *trīangle, trīarchy, trīcolour, trīdent*, u. a. Die kürze des tonvokals in *trĭgamy* u. a. gehört also nicht hierher.

§ 118. Ein grundwort fehlt zu X *plĕnilune* (auch *plēnilune*) (1432—50) < lat. *plēnilūnium*, vgl. *plēnary* (1517) < spätlat. *plēnārius*, und zu *rĕgicide* (1548) < lat. *regi-* + *-cide*, fz. *régicide*, vgl. *rēgal* (um 1330) < lat. *rēgālis*.

2. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz, die aber auch schon im langvokaligen grundwort vorhanden ist.

§ 119. X chĭldermas < me. *childermasse, childerne masse* < ae. *cilda mæsse*, zu chīld < me. *chīld* < ae. *cild*.

Chrĭstopher < gr. *Χριστοφόρος*, zu Chrīst. Vgl. *Christian* § 15.

Nĕgropont (ursprünglich ital. name für Euböa), vgl. nēgro (1555) < span. oder port. *negro* < lat. *nigrum*.



Digitized by Google

pĕtrograph (1814), zu + pētre. Vgl. *petrify* § 49.

săcrilege (1300) < afz. *sacrilege* < lat. *sacrilegium*, und săcrosanct (auch mit ē) (1601), vgl. săcred. Siehe auch *sacrifice* § 108.

Wĭndebank als orts- und personenname, zu wind, jetzt nur in der dichtung und in Irland mit *ai*, sonst mit *ĭ* durch übertragung aus häufigen zusammensetzungen wie *windmill*, *window* (vgl. Jespersen, Gr. § 4. 221). *window* < me. *windōwe* < an. *vind-auga* windauge ist als zusammensetzung im Ne. nicht mehr klar erkennbar. Bullokar (1580) bezeichnet das *i* in *window* noch als lang (vgl. Hauck s. 68), dagegen hat Gill (1621), der in *wind* langen vokal ansetzt, in *window* schon *ĭ*.

3. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz im zusammengesetzten wort, gegenüber einfacher konsonanz im grundwort.

§ 120. Da die verkürzung, wie wir eben (§ 116) an zahlreichen beispielen gesehen haben, in zusammensetzungen auch vor einfacher konsonanz häufig ist, kann die mehrfache konsonanz nicht der einzige grund der verkürzung, ja nicht einmal ihr hauptgrund sein, sondern nur als ein die verkürzung begünstigender nebenumstand in betracht kommen.

Beispiele.

§ 121. a) brĕ̄akfast < me. *brekfast* (1463), zu brē̄ak vb. < me. *brȩ̄ken* < ae. *brecan*. Die verkürzung tritt orthographisch erst 1594 in der schreibung *breckfast* hervor; ob sie schon früher eingetreten war oder, durch analogiewirkung des grundworts, zuvor ē̆ gesprochen wurde, läßt sich nicht erkennen.

Brŏ̄mfield (1273), daneben *Brōomfield*, Brŏ̄mhead, Brŭ̄mmett, daneben *Brōomhead*, Brŏ̄mley < me. *Bromle(g)h* (1273), Brŏ̄mwich (1671—72: *Brumwych*), zu brōom < me. ae. *brōm*.

b) crănberry (1672), zu crāne < me. *crāne* < ae. *cran* (die me. längung aus den obliquen kasus des ae. worts). Derselbe erste bestandteil auch in den ortsnamen Crănbourne, Crănbrook, Crănfield (daneben *Crānefield*) < me. *Cranefeld* (13. jahrh.), Crănford < me. *Craneford* (13. jahrh.), Crănmer (zugleich personenname) < me. *Cranemere* (1273). Me. *Crane-* ist wohl durchweg mit *ă* anzusetzen.

c) Ortsnamen: Dŭnham (ae. *dūn* + *hām*), Dŭnton (< ae.

Digitized by Google

*dūn + tūn*), Dŭnwich (< ae. *dūn + wīc*), auch Dŭnkirk (mit volksetymologischer angleichung des ndl. *duin* an das ihm entsprechende ae. *dūn- > dūn-*), und der personenname Dŭnstan < ae. *Dūnstān*, zu dōwn hügel < ae. *dūn*. Vgl. dagegen *Dōwnham*, *Dōwnton* als analogiebildungen nach dem grundwort.

d) fĭfteen < me. *fiftene* < ae. *fīftēne*, zu fīve < me. flektiert *fyve* < ae. *fīfe*. Orms schreibung (um 1200) der ordinalzahl *fiftende* läßt noch auf *ī* schließen. Für *fifty* < me. *fiftiȝ* < ae. *fīftiȝ*, das vom ne. standpunkt aus eher ein abgeleitetes als ein zusammengesetztes wort ist, schreibt Orm dagegen schon *fifftiȝ*; danach wäre die verkürzung in *fifty* früher eingetreten als in *fifteen*. Dazu stimmt, daß noch Levins (1570) *fyueteene* schreibt, dagegen *fifty*. Bei Gill (1621) wird auch das *i* in *fifteen* schon als kurz bezeichnet. Für das Me. nach Orm sind doppelformen anzunehmen, wie auch durch die schreibung angedeutet wird: *fĭften(e)* (Layamon, um 1205) mit lautgesetzlicher kürze, dagegen *fīveten(e)* (13. jahrh.) mit analogischer länge. — Die gleiche verkürzung auch in der ableitung *fĭfth* < me. *fifte* < ae. *fīfta*. Orm schreibt noch *fifte*, hat also *ī* wie in *fiftende*; *ĭ* ist aber sonst für das Me. durchweg anzunehmen. — Ferner + fĭppence (1607), umgangssprachliche nebenform von *fīvepence*.

fŏrehead < ae. *forhēafod*, zu fōre (adv.) < me. *fǭre* < ae. *fore*. Das wort war im Ae. allerdings nicht mit *fore-*, sondern mit *for* > me. *fŏr* > ne. *fōr* zusammengesetzt. Im Me. kommen sowohl *fŏr-* als auch *fōre-* als erster bestandteil des wortes vor. Wir könnten also die heutige aussprache auf me *fŏrhe̦d*, *fŏrhe̦ved* zurückführen; doch würde auch me. *fōrehe̦ved* im Ne. mit lautgesetzlicher verkürzung die heutige aussprache *fŏred* ergeben, so daß in dieser me. *fŏrheved* und *fōreheved* zusammengefallen wären. Erste orthographische spur der ne. verkürzung in Douglas' schreibung *forret* (1513).

e) gōōseberry (*ŭ* nach Grieb und Schröer; Muret: *ū* und *ŭ*; NED und Flügel: nur *ū*) (um 1532), wohl zu gōōse. Vgl. *gosling* § 65.

In gŏshawk < ae. *gōshafoc* steckt ebenfalls *goose* als erster bestandteil, ebenso auch in gŏssamer < me. *gosesomer* (um 1325) = *goose + summer*. Schon Chaucer schreibt (um 1386) *gossomer*, was auf verkürzung des *ō* hindeutet.

Grēēnwich < me. *Grēne-wich* < ae. *Grēne wīc*, zu grēēn < me. ae. *grēne*. Die heutige aussprache mit *ĭ* in *Greenwich* deutet

Digitized by Google

auf erst ne. verkürzung hin, nach dem übergang von me. ę̄ > ī. Eine ältere, schon me. verkürzung liegt in der jetzt veralteten aussprache mit ĕ vor (*Grenwich* bei Elphinston 1787). — Daneben analogisches ī in *Grēenland, Grēenock*).

Nach Jespersen (Gr. § 4. 35) hat Guĭldhall (*ȝeȝyld heall* 1000; *Gyldhal* 1382, *yeldehalle* bei Chaucer um 1386) mit lautgesetzlicher kürze auch das grundwort *guild* selbst beeinflußt (< me. *gilde* < ae. *ȝyld*), wo bei normaler entwicklung heute die aussprache *ai* statt ĭ zu erwarten wäre.

f) Hămpstead < ae. *Hāmstede*, und Hămpton (in *Southampton, Northampton*) < ae. *Hāmtūn*, zu hōme < me. *hǭm* < ae. *hām*.

hŏŭsewife (= *hʊz(w)if*), auch *hŏūsewife* (= *hauswaif*) < me. *husewif* (1225), zu hŏūse < me. *hous* < ae. *hūs*. Die verkürzung tritt schon im 15. jahrh. in der schreibung *huswif* (um 1440) hervor. Eine auf der kurzvokaligen aussprache von *housewife* beruhende abgekürzte nebenform ist hŭssy, hŭzzy (1530), die sich von jenem wort in der bedeutung (= keckes frauenzimmer) entfernt hat. — Der gleiche erste bestandteil auch in hŭsband < me. *hŭsbonde* < spätae. *hūsbonda* < an. *hūsbōndi*. Die verkürzung kommt schon 1300 in der schreibung *husband* zum vorschein. — Versteckt ist *house* auch in *hŭstings* enthalten, < me. *husting* < ae. *hūsting* < an. *hūsþing*.

g) Jămieson, daneben *Jāmieson*, zu Jāmes. Die aussprache *dʒemsən* könnte allerdings auch vielleicht aus der schott. mundart herstammen, mit verkürzung von ę̄ (< ā) > ĕ vor doppelkonsonanz (vgl. Wright, Dial.gr. § 122).

Jŭtland, zu Jūte < mlat. plur. *Jutae, Juti*.

h) + lĭncloth (um 1290), und lĭnseed < me. *linsę̄d* < ae. *līnsǣd*, zu lĭne flachs < me. ae. *līn*. Die verkürzung zeigt sich bei ersterem wort schon in der ältesten uns bekannten belegstelle (um 1290) in der schreibung *Linne cloth*.

i) Sprachgeschichtlich betrachtet, liegt das typische verhältnis zwischen dem zusammengesetzten wort und dem grundwort auch vor in mērmaid < me. *meermaide* (1406), *mĕrmayde* (um 1386), zu mēre kleiner see, weiher < me. *mę̄re* < ae. *mĕre*, insofern als die me. längung in offener silbe in *mere* eingetreten, dagegen in *mermaid* unterblieben ist. Unmittelbare grundlage von ne. *mermaid* kann nicht me. *mĕrmayde* sein, das ja im Ne. *marmaid* hätte ergeben müssen, sondern die langvokalige me. form. Die ver-

Digitized by Google

kürzung in ne. *mermaid* kann erst in frühne. zeit eingetreten sein (vgl. Horn § 33). Wie *mermaid* ist auch merman (1601) zu beurteilen.

Mŏnday < me. *mǭnenday* < ae. *Mōnan dæʒ*, zu mōōn < me. *mǭne* < ae. *mōna*. Die verkürzung ist schon 1387 in der schreibung *Monday* (bei Trevisa) sichtbar.

j) prĭmrose < me. *prymerose* (1413), *prymrose* < frühafz. *primerose* oder lat. *prīma rosa*, zu prīme. Vgl. *primer* § 41.

k) shĕpherd < me. *schepherd* < ae. *sčēphyrde*, zu shēēp < me. *schę̄p* < ae. *sčēp*, *sčēap*. Orms (um 1200) *shephirde* mit langem tonvokal ist analogiebildung nach *shep* und hindert uns nicht, in diesem und in ähnlichen fällen die verkürzung vor doppelkonsonanz mit Morsbach (Me. gr. § 59) schon ans ende der ae. zeit zu setzen[1]). Erste orthographische spur der verkürzung bei Caxton (1489: *sheppard*). — o shĕpstare star (1563), ebenfalls zu *sheep*.

Auch shĕriff < me. *scherę̄fe* < *schir–rę̄ve* < ae. *scīr–ʒerēfa* gehört vom sprachgeschichtlichen standpunkt in seinem verhältnis zu shīre < me. *schīre* < ae. *scīr* hierher. Im Me. war schon von vornherein doppelkonsonanz nach dem tonvokal vorhanden. Wann die verkürzung in dieser in ihrem zweiten bestandteil verdunkelten zusammensetzung zuerst eingetreten ist, läßt sich aber schwer genau feststellen. Die schreibung *scyrreue* in den Annalen (1154) zwingt uns noch nicht dazu, schon damals verkürzung anzunehmen, weil der etymologische zusammenhang mit ae. *scīr* noch so deutlich hervortritt, daß auch analogische langvokalige aussprache denkbar wäre. Dagegen dürfen wir für *sserreue* bei Robert v. Gloucester (1297), das sich vom grundwort in der lautform schon weiter entfernt hat, wohl schon verkürzung annehmen.

Sŏuthwark (nach Londoner aussprache = *svđəʳk*) < me. *South-werk* < ae. * *Sūþ–weorc*, zu sōūth. Vgl. *southern* § 46. Die kurzvokalige aussprache bezeugt zuerst Brinklow (1542) durch die schreibung *Sothwarke* (vgl. Rudolf s. 21). — *South* als erster bestandteil auch in: Sŏuthwick (*svþik*, auch *sauþwik*) < me. *Suthewyk* (1273), und, mehr versteckt, in: *Sŭtton* < me. *Soutton* (1379) = *south* + *town*, sowie den grafschaftsnamen *Sŭffolk* < me. *Suthfolk* < ae. *Sūđfolc*, *Sŭrrey* < me. *Souþer–eie* < ae. *Sūþr–īʒe*,

[1]) Vor einfacher konsonanz ist die verkürzung zuerst bei Orm (um 1200) zu erkennen; vgl. *linen* § 37.

Digitized by Google

und *Sŭssex* < me. *Suthsex* < ae. *Sūþ–Seaxe.* — Auch die seemännische aussprache s o͝u t h w a r d (= *svdə$^{r}$d*), auch s o͝u t h a r d geschrieben (1470—85) < ae. *sūdweard* gehört hierher; daneben als gewöhnliche aussprache *sauþwə$^{r}$d.*

Die namen S t ă n f o r d (1273) = deutsch *Steinfurt*, S t ă n h o p e, S t ă n l e y (1273) < ae. *Stānlēah* stony meadow, und S t ă n t o n (auch *Stānton*) = *stone* + *town*, zu s t ō n e < me. *stǭn* < ae. *stān.* Daß die verkürzung hier schon im Frühme. eingetreten ist, lehrt das fehlen der me. verdumpfung von ae. *ā* > *ǭ.* — + s t ă n i e l, + s t ă n y e l turmfalke < ae. *stānʒella*, ebenfalls zu *stōne.*

S t r ă t f o r d (1273), auch S t r ă f f o r d, mit assimilation von *tf* > *ff*, und S t r ă t t o n, S t r ĕ t t o n (1273) = *street* + *town*, zu s t r ē ē t < me. *strẹ̄te* < ae. *strẹ̄t, strǣt* < lat. *strāta. Stratton* < ae. * *Strǣt–tūn* ist die südengl., *Stretton* < ae. * *Strẹ̄t–tūn* die mittelländische namensform.

S w ĭ n b u r n e (1278), S w ĭ n d o n, S w ĭ n d e n (1379) (*-don, -den* = *-down*), S w ĭ n f o r d < me. *Swyneford* (1273) = deutsch *Schweinfurt*, S w ĭ n s t e a d < me. *Swynested* (1273), und S w ĭ n t o n (*-ton* = *town*), zu s w ī n e < me. ae. *swīn.* Jespersen (Gr. § 4. 35) läßt auch die möglichkeit einer zusammensetzung mit dem anord. personennamen *Sweinn* > me. ne. *swain* offen; doch scheint es mir kaum glaublich, daß aus *ei, ai* durch verkürzung *ĭ* entstehen könnte.

l) t ă d p o l e (15. jahrh.) = *toad* + *poll* rundkopf, zu t ō ā d < me. *tǭde* < ae. *tād,* mit frühme. verkürzung.

T ў n e m o u t h, daneben *Tȳnemouth,* am T ȳ n e.

m) v ĭ n e y a r d = *vine* + *yard* < me. *vyneʒerde,* ersatz für ae. *wīnʒeard* > me. *wineyard,* zu v ī n e. Vgl. *vinegar* § 116 p. Nach Ellis (p. 908) hat Cheke (1550) in *vineyard* noch langen tonvokal; doch läßt die schreibung *vyny(e)arde* bei Coverdale (1535) schon damals verkürzung vermuten (vgl. Swearingen s. 13).

n) W ă r h a m < me. *Wareham* (um 1300) < ae. * *Wǣringhām,* und W ă r w i c k < me. *Warewik* (1258) < ae. *Wǣring–wīc,* zum ae. sippennamen W ǣ r i n g. Frühe verkürzung tritt in der me. schreibung *Warrewyc* (1273) hervor (vgl. Bardsley).

W h ĭ t s u n d a y < ae. *hwīt sunnan–dæʒ,* und w h ĭ t s u n t i d e < me. *whitsontyde, whitesunetide,* zu w h ī t e. Vgl. *Whitaker* § 116 q. Die verkürzung ist schon in der schreibung *whit sondaye* bei Coverdale (1535) sichtbar (vgl. Swearingen s. 13).

Digitized by Google

*white* steckt auch in whĭtleather, whĭtsour als name einer apfelart, und whĭttawer weißgerber, dagegen nicht in *whītlow*, einer entstellung von *whit(e)flaw* < *whickflaw* = *quickflaw*. — Ferner in zahlreichen orts- und personennamen: Whĭtby < me. *Whiteby* (13. jahrh.), Whĭtchurch (1273), daneben *Whītechurch*, Whĭtcombe, Whĭtfield, auch *Whītefield* (1273), Whĭtbread, daneben *Whītebread* (1273), Whĭtlock (1273), auch *Whītelock*, Whĭtman, auch *Whīteman* (1273). Analogiebildungen nach *whīte* sind dagegen, außer den schon eben genannten langvokaligen nebenformen *Whitechurch*, usw.: *Whītechapel*, *Whītefriars*, *Whītehall*, *Whītehaven*, u. a.

wĭnberry, wĭmberry, daneben *wīneberry*, zu wīne < me. ae. *wīn*. In *Winchester* steckt nicht *Wine* als erster bestandteil, sondern es geht zurück auf ae. *Wintan–ceaster* < lat. *Venta*.

Vom sprachgeschichtlichen standpunkt gehören wŏman < me. *wumman* < *wimman* < ae. *wīfman(n)*, plur. wŏmen < me. *wimmen* < ae. *wīf–men* in ihrem verhältnis zu wīfe < me. ae. *wīf* ebenfalls hierher. Me. schreibungen wie *wimman* bei Orm (um 1200), *wimmon* bei Layamon (um 1205) lassen auf schon frühme. verkürzung schließen.

o) Yārmouth mit *ā* < *ă* vor *r* im silbenauslaut, am Yāre.

§ 122. Von gleicher art wie die eben vorgeführten sind auch folgende fälle, nur mit dem unterschiede, daß die zusammengehörigkeit von grundwort und zusammensetzung nicht mehr lebendig gefühlt wird:

a) *bŏnfire* (1483), zu *bōne* < me. *bǭn* < ae. *bān*. Die auf verkürzung des *o* hinweisende heutige schreibung kam im 16. jahrh. auf (frühestes beispiel im NED 1556; doch zeigt schon Palsgraves schreibung *bonne fyre* (1530) die verkürzung). Daneben bestand die etymologische schreibung *bone-fire* bis 1760.

b) Mit verdunkelter etymologie steckt *gōōse* als erster bestandteil auch in o *gŏzzard* (15. jahrh.) < ae. *gōshierde*, daneben als analogisch gebildete literarische form *gōōseherd* (1577). Vgl. *gooseberry*, *goshawk* § 121e.

c) *lŭmmas* < me. *lammasse* < ae. *hlāf–mæsse*, zu *lōāf* < me. *lǭf* < ae. *hlāf*. Schon die Annalen von 1154 enthalten die auf verkürzung des tonvokals hindeutende form *Lammasse*.

+ *lĕman* (daneben *lēman*) < me. *lemman*, *-mon* < frühme. *leofmon* (um 1205), zu *līef* < me. *lēf* < ae. *lēof*. Die verkürzung

Digitized by Google

ergibt sich schon aus der me. schreibung *lemman* (um 1275). Nach Koeppel (Spell.-Pron. s. 36) ist *lēman* schriftaussprache.

d) *mŭlberry*, nach Kluge-Lutz mit dissimilation < me. ae. *mūrberie*, ae. *mōrberie*, zu dem jetzt veralteten *mōre* < me. *mour, moor(e)* < ae. *mōr(bēam)* < *lat. mōrus* maulbeerbaum. Das NED vermutet dagegen entlehnung < mhd. *mûlbere*.

e) *nŭncheon* < me. *non(e)shench, none chenche* (1353), zu *nōon* < me. ae. *nǭn*. Die verkürzung dürfen wir schon aus me. *nonshenches* (1375—76) erschließen.

f) *shĕppeck, shĕppick* heugabel (1602), ist vielleicht als *shēaf* < me *schęf* < ae. *sċēaf* + *pick* aufzufassen.

g) *Wĕdnesday* < me. *wednes-day*, umgelautete nebenform für ae. *Wōdnesdæȝ*, zu me. ae. *Wǭden*. Die verkürzung ist vor der doppelkonsonanz jedenfalls schon im Me. eingetreten. Erste spur der heutigen zweisilbigen aussprache bei Brown (1700: *Wensdee, Wensda;* vgl. Kern s. 59).

§ 123. Vom sprachgeschichtlichen standpunkt aus gehören auch folgende wörter mit verdunkelter etymologie hierher:

*fŭttock* (1611), wohl identisch mit *foot-hook* (18. jahrh.), zu *fōot* mit frühne. verkürzung < me. ae. *fǭt*. Die schreibung *futtock* zeigt, daß die verkürzung hier früher eingetreten ist als in *foot*.

*stārboard* < me. *stĕrbǭrd* < ae. *stēorbord*, zu *stēer* vb. < me. *stęre* < ae. *stēoran*.

§ 124. Ein ne. grundwort fehlt zu *stĭrrup* < me. *stīrop* < ae. *stīȝrāp*. Erste orthographische spur der verkürzung in Levins' schreibung *stirrop* (1570).

Ferner bei folgenden ortsnamen, bei denen die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz erst durch synkope des vokals der mittelsilbe zustande gekommen ist:

*Glŏucester* < me. *Gloucestre* (*ou* ist diphthong) < ae. *Glēawceaster, Glēawan ceaster*. Verkürzung zeigt schon Shakespeares schreibung *Gloster* (1623; vgl. Franz § 50a).

*Lĕicester* < me. *Leycestre, Leirchestre* < ae. *Læȝra ceaster*. Verkürzung schon 1273 in der schreibung *Lestre* neben *Leycestre* (vgl. Bardsley).

§ 125. Unechte fälle:

a) *chŭpman* < me. *chepman, -mon* < ae. *ċēapmon*, zu *chēap* < me. *chęp* < ae. *ċēap* < lat. *caupo*. *ċhap* ist nur abkürzung von *chapman*. Die verkürzung zeigt sich schon in Orms (um 1200)

Digitized by Google

schreibung *chappmenn*. Daß *chŭffer* < me. *cheffare* (1225) < ae. * *čēapfaru*, etymologisch betrachtet, = *cheapfare* ist, läßt sich aus der ne. wortform nicht mehr erkennen. Lautgesetzlich wäre für ae. *ēa* > me. *ę* in der verkürzung *ĕ* zu erwarten; vgl. me. *chepmon*, *cheffare*. Die formen mit *a* (*chappmenn* bei Orm, *chaffere* um 1230) erklären sich aus der ae. nebenform *čĕap(mon)*, wobei *čĕa* sich ebenso wie das durch diphthongierung nach palatalem *č* vor *æ* entstandene ae. *ĕa* zu me. *cha* weiterentwickelt hat (vgl. ae. *čĕaf* > me. *chaf* > ne. *chaff*, Bülbring, Ae. elem.-buch § 547 und NED unter *chapman*). Die verkürzung in *chapman* beruht also nicht auf der stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz.

b) Ebensowenig die verkürzung in *gŏspel* < me. *gospel* < ae. *gŏdspell* (um 950), selbst wenn wir das wort mit dem NED als = ae. *gōd spell*, wörtliche übersetzung von gr. *εὐαγγέλιον*, also als zu ne. *go͝od* < me. ae. *gōd* gehörig auffassen. Daß unsere lautgesetzliche verkürzung schon vor dem Spätae. zum vorschein kommt (vgl. *shepherd* § 121 k), ist sonst ganz ungewöhnlich; auch das NED erklärt ae. *gŏdspell* nur als durch ein mißverständnis aus *gōd spell* entstanden. Nach Kluge-Lutz dagegen ist das wort schon von vornherein mit *gŏd* zusammengesetzt, also = wort Gottes, vgl. an. *guð–spjall*, ahd. *got–spël(l)*.

c) Bei *nŏstril* < me. *nos(e)thirl* < ae. *nos–þyrel*, zu *nōse* < me. *nǫse* < ae. *nōsu* kann man die heutige wortform auch als fortsetzung von ae. *nōs–þyrel* erklären, und me. *nosethirl* als analogische neubildung nach *nose*.

d) Das von Jespersen (Gr. § 4. 39) herangezogene *rŏbbin* (1497), mit der jüngeren nebenform *rōband* (vgl. auch + o [schott.] *raband* [1513] < *rā* + *band*) scheint mir nicht, wie Jespersen annimmt, als aus *rope* + *band* entstanden aufzufassen zu sein, sondern vielmehr diese daneben (1769) vorkommende form als volksetymologische entstellung des wortes, das wohl mit *rĭbbon* (1545), *rĭband* < me. *riban* (1377) < afz. *riban, ruban* zusammenhängt.

e) *wălrus* (auch *wālrus*) gehört zwar etymologisch zu *whāle* < me. *whăl* (plur. *whāles*) < ae. *hwæl*, ist aber lehnwort aus ndl. *walrus*, *-ros* = *horse–whale*. Der kurze tonvokal in *wălrus* ist also auf die ndl. grundform und auf die stellung des *a* vor *lr* zurückzuführen.

§ 126. Auch folgende fälle stellen kaum lautgesetzliche verkürzungen dar, sondern sind eher volksetymologische umdeutungen:

*bŭckwheat* (1548), wohl festländischen ursprungs und um-

Digitized by Google

deutung von ndl. *boekweit* oder d. *buchweizen;* der erste bestandteil also verwandt mit ne. *bēech* < me. *bęche* < ae. *bęče.*

*lŭpwing* < me. *lapwinke* < ae. *hlēapewince,* zu *lēāp* vb. < me. *lępe* < ae. *hlēapan.* Das wort ist schon im Me. mit dem vb. *lappe* = ne. *lap* in verbindung gebracht worden.

*nĭckname* < spätme. *nekename* < *ęke–name* (1303), zu X *ēke* < me. *ęk* < ae. *ēac.*

*Smĭthfield* (1647) für *Smethefield,* zu + *smēeth* (= *smooth*) < me. *smethe* < ae. *smēđe.*

4. Verkürzungen vor mehrfacher konsonanz im auslaut des ersten bestandteils der zusammensetzung und konsonantischem anlaut des zweiten bestandteils. In der zusammensetzung folgt also auf den tonvokal ein konsonant mehr als im langvokaligen grundwort.

§ 127. a) Chrĭstmas < me. ae. *Crīstesmæsse,* zu Christ. Vgl. *christian* § 15. Ältester beleg für die kürzere form um 1340 (*cristmasse*). Die gewiß schon viel ältere vokalverkürzung bezeugt zuerst König (1727) durch die umschrift *krissmäs* (vgl. Driedger s. 64). — Versteckt ist *Christ* als erster bestandteil auch enthalten in crĭss–cross adv. gekreuzt (1846), während in dem damit etymologisch identischen hauptwort + Chrĭst–cross zeichen des kreuzes in alten lesefibeln (um 1430) die herkunft des wortes deutlich ist. Nach verlust des *t* zwischen *s* und einem andern konsonanten (vgl. *Christmas*) wurde *criss–cross* als bloße ablautende verdoppelung von *cross* (vgl. *zig–zag*) mißverstanden. Erste spur der verkürzung in der schreibung *Chrisse–crosse* (1607).

b) Ĕssex < me. *Estsex* < ae. *Ēast-Seaxe,* zu ēast < me. *ęst* < ae. *ēast.*

c) grĭndstone (Grieb und Schröer: *grĭnstən,* daneben *graindstō$^{u}$n*; NED und Muret kennen nur die langvokalige aussprache; nach Flügel ist *ĭ* umgangssprachlich), zu grind vb. < me. *grīnde* < ae. *grindan. ĭ* ist schon aus der seit dem 13. jahrh. vorkommenden schreibung *grinstone* zu erschließen; die kurzvokalige aussprache wird aber zuerst ausdrücklich bezeugt von Butler (1634).

d) pĭnfold < spätae. *pundfald,* zu pound hürde < ae. * *pund,* wurde seit etwa 1400 mit dem vb. + *pīnd* (in eine hürde) einsperren < me. *pȳnde* < ae. *(ʒe)pyndan,* vielleicht auch mit *pin* in verbindung gebracht, so daß zugleich eine art volksetymologie vorliegt.

Digitized by Google

e) Rŏchecliffe als dichterischer familienname, zu Rō̆che (familienname) < afz. *roche* = ne. *rock*.

f) wā̆istcoat (= *weskət*), daneben *wāistcoat* mit schriftaussprache, zu wāist < me. *wāst* (um 1360). Erstes zeugnis der verkürzung bei Johnston (1764; vgl. Jespersen, Gr. § 4. 36). Ludwig (1737) verzeichnet noch länge (*äh;* vgl. Löwisch s. 33), ebenso Berry (1762) p. 75.

wĭndmill, zu wĭnd. Vgl. *Windebank* § 119. Die verkürzung in *windmill* bezeugt zuerst Bertram (1750; vgl. Holthausen II 17). Ferner wĭndpipe (Buchanan 1766: *winpəip*, vgl. Ellis p. 1082), wĭndward. Außerdem eigennamen wie Wĭndham, Wy̆ndham. In allen diesen wörtern ist die verkürzung älter als im grundwort *wind* selbst.

Wĭndlass < me. *wyndelas* < an. *vindilass*, zu wĭnd vb. < me. *wīnde* < ae. *windan*. ĭ bei Bertram (1750; vgl. Holthausen II 17).

§ 128. Ohne engl. grundwort: *wā̆inscot* (familiäre aussprache, häufiger *wāinscot:* Cent. Dict. und Flügel erwähnen nur letztere aussprache) < ndl. *wagenschot*. Die verkürzung verzeichnet nach Ellis (p. 125) zuerst Price (1668); Ellis widerspricht sich allerdings, indem er (p. 1017) dessen aussprache durch *weenzkət* umschreibt. WSC (1695) hat *ĕ*, ebenso die meisten grammatiken des 18. jahrh. Buchanan (1766) spricht das wort nach Ellis (p. 1082), der auch heute vorherrschenden aussprache gemäß, langvokalig aus, was offenbar als schriftaussprache zu erklären ist.

## III. Tonvokalverkürzung in der flexion.

§ 129. Auch in der flexion tritt häufig eine vermehrung der silbenzahl gegenüber der ursprünglichen form ein: ne. *glass–glasses, hot–hotter, mend–mended*. Es ist aber ohne weiteres klar, daß innerhalb der flexion die analogie nach der grundform ganz besonders stark wirkt, so daß auch eine etwaige verschiedenheit der quantität des tonvokals in der um eine silbe längeren form gegenüber der kürzeren immer wieder verhindert würde. Die verkürzung des tonvokals kann daher innerhalb der flexion nur in besonderen fällen eintreten, vor allem dann, wenn durch eine abweichung vom vorherrschenden flexionsschema eine formale isolierung eingetreten ist: *chĭld–chĭld–ren* gegenüber *glāss–glāss–es;* oder bei einem loseren verhältnis zwischen der kürzeren und der längeren form: im

Digitized by Google

komparativ und superlativ gegenüber dem positiv der eigenschaftswörter, während innerhalb der deklination des positivs selbst im Ae. und Me., wo allein noch von einer adjektivischen deklination die rede sein kann, die quantität des tonvokals stets dieselbe ist.

1. Verkürzungen beim hauptwort.

§ 130. Die verkürzung von chĭldren (um 1175), me. *child(e)ren*, *childre* < ae. *čildru*, gegenüber chīld < me. *chīld* < ae. *čīld* wird gewöhnlich so erklärt, daß die längende wirkung der konsonantenverbindung *ld* schon im Ae. dadurch wieder aufgehoben worden sei, daß auf dies *ld* noch ein dritter konsonant unmittelbar folge (vgl. Luick, Hist. gr. § 268, 1). Doch braucht im vorliegenden falle dies lautgesetz keineswegs die einzige ursache der verkürzung gewesen zu sein. Sehr wahrscheinlich hat hier auch die vereinzelung der seit dem 12. jahrh. aufgekommenen pluralbildung *child(e)ren* (oder, im Frühme., des plurals *childre*), gegenüber der im Me. zur vorherrschaft gelangten bildung des plurals auf *-(e)s*, in verbindung mit der silbenvermehrung gegenüber dem nom. sing., zur vokalverkürzung beigetragen oder wenigstens die angleichung an die vokallänge des sing. *chīld* verhindert. Die verkürzung zeigt sich schon bei Orm (um 1200), der die formen sing. *child*, plur. *chilldre* < ae. *čildru* hat.

§ 131. *brĕthren* (um 1175) für ae. *brōđor*, *brōđru*, gegenüber *brŏther* < me. *brǭther* < ae. *brōþor* wäre nur dann als einschlägiges beispiel anzusehen, wenn wir es auf die dreisilbige me. nebenform *bretheren* zurückführen dürften. Diese form ist aber anscheinend jünger (ältester beleg bei *Layamon* um 1205); das *e* der mittelsilbe ist hier wohl nur ein sekundär entwickelter svarabhakti-vokal. Zur erklärung der verkürzung in *brethren* genügt daher die stellung des tonvokals vor der doppelkonsonanz *thr*.

§ 132. Unter den pluralbildungen auf *-es* kommt natürlich eine verkürzung infolge des systemzwangs kaum vor. Ein einziges beispiel ist aber doch anscheinend vorhanden, nämlich brĕ̄eches < me. *brę̄ch(e)* < ae. *brę̄č* (sing. * *brōc*), gegenüber dem sing. brē̄ech < me. *brę̄ch* < ae. *brę̄č*. Eigentlich ist der heutige sing. *breech* ein plural, der infolge des mangels einer eigentlichen pluralendung als sing. mißverstanden, und wozu ein neuer plural *breeches* (um 1205) gebildet wurde. In *breeches*

Digitized by Google

konnte die verkürzung eher eintreten als bei den übrigen pluralbildungen auf *-es*, weil das wort fast stets nur im plur. gebraucht wird; die singularform konnte daher wegen ihrer seltenheit nicht die analogiewirkung ausüben, die sonst von den langvokaligen singularen dieser deklinationsklasse auszugehen pflegte.

§ 133. Die meisten grammatiker haben für die verkürzung in *breeches* keine befriedigende erklärung. Horn (§ 82, 2) stellt sie auf dieselbe stufe mit der verkürzung von me. *rēk, sēk, wēke* > ne. *rick, sick, wick*. Doch ist damit nicht erklärt, warum die verkürzung nur in *breeches* eintrat, nicht auch in *breech;* auch bietet Horn keine andern beispiele für die verkürzung vor *tš*. Kaluza (§ 360 e) und Jespersen (Gr. § 8. 32) begnügen sich damit, die bloße tatsache der verkürzung festzustellen, ohne eine erklärung zu versuchen. In Gr. II § 5. 792 hebt Jespersen es als bemerkenswert hervor, daß der tonvokal in *breeches* jetzt kurz, dagegen in *brēech–loader* und *brēechless* lang sei; das stimmt aber gerade zu unserer auffassung, da ja in letzteren beiden wörtern der langsilbige sing. *breech* steckt.

§ 134. Auch *breech* selbst wurde früher (schon seit dem 16. jahrh.), wie noch jetzt gelegentlich das vb. *breech* (*britš* und *brŭtš*), < frühne. *breche* (1509), *britch* (1573), kurzvokalig gesprochen; vgl. Hackmann s. 145 und die schreibungen *bryche* (16. jahrh.), *brich* (17. jahrh.), *britch* (1626). Dies erklärt sich wohl als analogiewirkung des viel häufigeren kurzvokaligen plur. *brĕeches*. Hier trat die verkürzung wohl schon früher ein; bezeugt wird sie allerdings zuerst erst von Gill (1621).

§ 135. Man könnte versuchen, die verkürzung in *breeches* noch auf andere weise zu erklären, nämlich als rein lautlichen übergang von *ī* > *ĭ* vor *tš*. Neben *scrēech* vb. (1577) haben wir die nebenform + *scritch* (1250), neben *scrēeching* (1616), *scrēech–owl* (1593) auch *scritching* (1592), *scritch–owl* (1530). Dann wäre *ī* in der selteneren sing.-form *brēech* schriftaussprache und *ĭ* auch für den sing. die lautgesetzliche aussprache. Doch stehen dieser erklärung gewichtige bedenken entgegen, die sie unmöglich machen:

1. ein lautgesetzlicher übergang von *ī* > *ĭ* vor *tš* ist sonst nirgends zu verzeichnen; vgl. *bēech, lēech*, u. a., mit *ī*;

2. *screech* ist ein lautmalendes wort. Derartige wörter

Digitized by Google

unterliegen aber nicht der vollen strenge der lautgesetze, sondern stehen oft außerhalb dieser. Wir haben nebeneinander im Ne. *screak, screech,* + *scritch, shriek,* o *scrike* und o *shrike.* Das NED faßt daher auch *screech* als bloße schallnachahmende nebenform von *scritch* auf;

3. *screech* ist eine jüngere form als *scritch.*

§ 136. Luick (Beitr. V 5) erklärt die kürze in hĕrring < me. *hęring* < ae. *hæring* aus der analogiewirkung des viel häufigeren plurals, der in ae. *hæringas* dreisilbig war und verkürzt wurde (vgl. auch Koeppel s. 53). Die kurzsilbige form *herryng* kommt schon bei Trevisa (1398) vor.

§ 137. Auch das nichteintreten der länge in lămb (gegenüber ae. *cāmb* > me. *cǫmb* > ne. *comb,* u. a.) wird von Holthausen auf den ae. plur. *lambrū,* später *lambren* zurückgeführt. Orm (um 1200) schreibt *lamb,* aber *lammbre* plur.

§ 138. Sonst tritt eine vokalverkürzung nur bei einigen lat. wörtern ein, die ins Englische als gelehrte ausdrücke eingedrungen sind und ihre von der engl. abweichende ursprüngliche pluralbildung beibehalten haben:

|| ăpices (auch *āpices*) (1661), zu || āpex (1603) < lat. *ăpex.* Der auf engl. weise gebildete plural *āpexes* hat natürlich die vokalquantität des sing. beibehalten.

|| gĕnera (1691), zu || gēnus (1551) < lat. *gĕnus.* Im 17. und 18. jahrh. kam auch als engl. plural *genuses* vor.

|| hĕlices (1563), zu || hēlix (auch *hĕlix*) (1643) < lat. *hĕlix* < gr. ἕλιξ. Es ist bemerkenswert, daß die tonsilbe im zweisilbigen sing. lang oder kurz, im dreisilbigen plur. dagegen nur kurz ist.

|| stămina, zu || stāmen < lat. *stāmen.*

Der kurze tonvokal in *apices, genera, helices* kann ebensowenig durch die ihm entsprechende lat. vokalquantität veranlaßt worden sein wie die langsilbigkeit von *stamen* durch lat. *stāmen;* denn sonst müßte auch im sing. *apex, genus, helix* und im plur. *stamina* die vokalquantität der lat. entsprechen, was aber, wie wir eben gesehen haben, nicht der fall ist. Auch diese gelehrten fremdwörter passen sich also in der quantität ihrer tonvokale durchaus den engl. lautverhältnissen an.

§ 139. Undeutliche spuren von verkürzungen der pluralform auf *-es,* wenn diese um eine silbe länger ist als der sing.,

Digitized by Google

finden sich hier und da auch in früherer zeit, in fällen, in denen das heutige Englisch nur die langvokalige aussprache kennt. Doch ist kein einziger dieser wenigen fälle ganz unzweideutig.

Hart (1569) verzeichnet einmal (p. 95) die aussprache *plases* (*ă*), dagegen zweimal (p. 92) die langsilbige form *plāses* für *places*. Aus Jespersens tabelle ist allerdings nicht ersichtlich, ob *plases* den plur. des hauptworts oder die 3. pers. sing. des praes. des zeitworts *to place* bedeuten soll. Jespersen hält zwar *plases* für ein bloßes versehen Harts, der das längezeichen vergessen habe; doch wäre es immerhin möglich, daß wirklich neben der analogischen länge in *plāses* auch eine form *plăses* mit lautgesetzlicher kürze von Hart gemeint sei.

Ferner ist bei Hart (p. 101) der plur. *prŏses* kurzvokalig; der sing. kommt bei ihm nicht vor; doch ist es kaum denkbar, daß *prose* auch im sing. *ŏ* gehabt habe.

2. Verkürzungen beim eigenschaftswort.

a) Im komparativ und superlativ.

§ 140. Diese verkürzung, von der im heutigen Englisch als einzige reste *ĕlder, ĕldest* zu *ōld, lătter* zu *lāte, ŭtter, ŭtmost* zu *ōut* übriggeblieben sind, wird gewöhnlich aus der einwirkung des im Ae. auf den auslautenden konsonanten des stammes unmittelbar folgenden *r* der komparativ-endung *-ra* erklärt. Dies *r* habe zunächst gemination des vorhergehenden konsonanten bewirkt (vgl. Sievers § 229; Bülbring § 546); dann sei infolge dieser gemination der lange tonvokal verkürzt worden. Die verkürzung im superlativ sei nur eine analogiewirkung der lautgesetzlichen verkürzung im komparativ. An dieser verkürzung kann indessen sehr wohl auch unser verkürzungsprinzip beteiligt sein. An einer sprachlichen veränderung braucht durchaus nicht immer nur eine einzige ursache schuld zu sein; es können sehr wohl, wie auch sonst, so auch im vorliegenden falle mehrere ursachen zusammengewirkt haben, so daß die betr. veränderung gleichsam durch ein parallelogramm verschiedener kräfte zustande gekommen sein mag. Sievers geht in seiner Phonetik (⁴ § 637) gerade von der steigerung des eigenschaftsworts aus, indem er hervorhebt, daß *ā* im deutschen worte *fahl* länger sei als in *fahle* (oder in *fahler*) und dieses wieder länger als in *fahlere*. Dies phonetische gesetz gilt für das Engl. noch eher als für das Deutsche, weil im Engl. auch



Digitized by Google

in offener silbe vor einfachem konsonanten ein ursprünglich langer vokal kurz werden kann, im Deutschen dagegen nicht. *ā* in *fahlere* und erst recht in *fahler, fahle* ist natürlich keineswegs kurz, sondern nur kürzer als in *fahl.*

§ 141. Einschlägige fälle sind:

a) ĕlder < me. *elder* < ae. *eldra* (merc. u. kent.), *ieldra* (ws.), und ĕldest < me. *eldest* < ae. *eldest* (ws. *ieldest*), zu ōld < me. *ǭld* < ae. *āld* (ws. *eald*). Schon Orm (um 1200) unterscheidet *elldre (ĕ)* von *āld (ā).* — *ōlder* (1465) und *ōldest* (um 1400) sind analogische neubildungen nach *ōld.*

b) Jespersen (Gr. § 4. 323) erklärt *ŏ* in ne. hŏt < me. *hǭt* < ae. *hāt* aus der einwirkung des komparativs hŏtter < me. *hŏtter* < ae. *hattra.* Der superl. lautet ne. me. hŏttest < ae. *hattost* (analogiebildung nach dem kompar.). Im positiv erscheint die kürze erst seit dem 16. jahrh. John Heywood reimt 1546 *whot* = *hot* auf *potte.*

c) lătter < me. *latter(e)* < ae. *lætra* (adj.), *lator* (adv.), und *lāst* < me. *lāst(e)* < *lātst(e)* < ae. *latost,* zu lāte, eigentlich adv. < me. *lāte* < ae. *lāte,* zum adj. me. *lāt* < ae. *lāt.* Als adj. wird *lāte* schon bei Robert v. Gloucester (1297) gebraucht. Seit dem anfang des 13. jahrh. gilt *lāte* mit *ā*; dagegen ist im zweisilbigen kompar., neben dem einsilbigen ursprünglichen adj. *lat,* die längung unterblieben. *lāter* (1548) und *lātest* (um 1440) sind jüngere analogische neubildungen.

d) nĕther < me. *nethere* < ae. *neoðera* ist kompar. zu einem fehlenden positiv, dessen stamm aber in benēath < me. *benēthe* < ae. *beneoðan* steckt. Hier kann das *r* des kompar. überhaupt nicht die ursache des unterbleibens der längung des tonvokals sein, die in me. *benēthe* in offener silbe eintreten mußte. Es liegt hier gar nicht die sonst übliche kompar.-bildung auf ae. *-ra* < urg. *-izan* vor, sondern eine idg. kompar.-endung *-tero* (= lat. *-ter,* gr. *-τερος,* sanskr. *-tara,* vgl. Kluge-Lutz). Zum unterbleiben der längung in *nether* hat also wohl die vermehrung der silbenzahl gegenüber dem stamm des grundworts wenigstens beigetragen; ihr hauptgrund ist aber die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz in den synkopierten formen des wortes schon seit dem Ae. (ae. *neoðra* für *neoðera,* me. flekt. *neth(e)re* neben *nether(e);* vgl. Koeppel s. 56).

e) ŭtter < me. *ŭtter, ŭttre* < ae. *ūter(r)a, ūt(t)ra,* und ŭtmost < me. *outemeste* < ae. *ūt(e)mest,* zu out < me. *oute* < ae.

Digitized by Google

*ūt. ōuter* (ältester beleg im Harl. MS. von Chaucers Cant. Tales, um 1386), und *ōutmost* (1390) sind auch wieder analogische neubildungen nach *ōut.*

§ 142. Die verschiedenheit der quantität des tonvokals zwischen dem positiv einerseits, dem kompar. und superl. andererseits ist im heutigen Englisch sonst durchweg durch analogiebildung wieder beseitigt worden. Im älteren Englisch sind fälle von verkürzungen häufiger:

Im Me. waren allein üblich *dĕpper* und *dĕppest*, *dĕrre* = dearer, *grĕtter* und *grĕttest*, *nĕrre* = nearer, *swĕtter*. Neben *dērest* (1200) kommt *dĕrrest* vor, neben *swōtest swĕttest.*

Noch Caxton hat die formen *derrer, gretter, nerrer; deppest, grettest,* und bildet zu *lyef, lief,* als kompar. *lĕuer,* nur ausnahmsweise *lieuer* (1490). Vgl. Römstedt s. 8.

Barclay (1509) bildet den superl. *swettest* (vgl. Dalheimer s. 49).

*nĕrr* begegnet noch in Four Elements (hg. von Jul. Fischer, Marburg 1903) (1517; v. 1113), *nerre* bei Tyndale (1525/26); vgl. Swearingen s. 23.

Bei Tottel (1557) kommt als kompar. *swetter* vor (vgl. Rudolf s. 43).

Spenser (1596) reimt *widder* = wider auf *shidder* (vgl. Gabrielson s. 20).

Gill (1621) verzeichnet chāstest neben chāste, und fāmuser neben fāmus = famous, zwei besonders bemerkenswerte und lehrreiche beispiele.

b) Bei der bildung des adverbs.

§ 143. Im heutigen Englisch stimmt die quantität des tonvokals der adverbia auf *-ly* stets zu der ihrer adjektivischen grundwörter (vgl. § 83). Der begriffliche zusammenhang zwischen dem eigenschaftswort und dem davon abgeleiteten adverb auf *-ly*, das fast zu jedem beliebigen eigenschaftswort gebildet werden kann, ist eben viel lebendiger als in den fällen, wo *-ly* ein adjektivisches suffix darstellt.

In der älteren sprache kommen aber doch auch beim adverb gelegentlich verkürzungen vor. Meist genügt zur erklärung der verkürzung die stellung vor doppelkonsonanz:

Bei Coverdale (1535) begegnet *derlye* (wohl mit ĕ) = dearly neben *deare* (vgl. Swearingen s. 24).



Digitized by Google

Der Däne Nyborg (1698) verzeichnet *relly* als aussprache für *really*, während er in *reall* das *ea* getrennt spricht (vgl. Holthausen I 8).

Nach Ellis (p. 1074) sprach Buchanan (1766) *clŏsely*, dagegen *clōse* aus, während Sheridan (1780) in beiden wörtern langen vokal hat.

In folgendem bemerkenswerten fall kann jedoch die doppelkonsonanz als ursache der verkürzung nicht in betracht kommen: Gill (1621) sprach ŏpenly, aber ōpen.

3. Verkürzungen beim zeitwort.

a) Beim part. praet. und beim praet.

§ 144. Im heutigen Englisch hat sich auch innerhalb der konjugation vieler zeitwörter das typische verhältnis zwischen einer kürzeren grundform (dem inf.), und einer um eine silbe längeren form herausgebildet, besonders beim part. praet. vieler starker zeitwörter der I. klasse: *bestrīde–bestrĭdden, bīte–bĭtten, chīde–chĭdden, drīve–drĭven, hīde–hĭdden, rīde–rĭdden, rīse–rĭsen, rīve–rĭven, shīte–shĭtten, shrīve–shrĭven, smīte–smĭtten, strīve–strĭven, thrīve–thrĭven, wrīte–wrĭtten*, ferner auch bei *sēēthe–sŏdden* (II. klasse). Wir können aber alle diese fälle nicht als einschlägig betrachten. Die begründung dafür liegt auf der hand: der inf. ist hier ja erst im Ne. einsilbig geworden. Auch war der kurze vokal des part. schon im Ae. vorhanden; er beruht ja eben auf den germanischen ablautsverhältnissen. Im Me. aber trat bei den zeitwörtern der I. starken klasse im part. praet. keine längung des *i* in offener silbe ein, weil *i* (und *u*) der längung widerstrebten (vgl. Morsbach § 65). Ferner hat hier auch, ebenso wie bei *sŏdden*, die im Me. durch synkope des mittelvokals entstandene doppelkonsonanz der flektierten formen (vgl. Morsbach § 64) zur erhaltung der kürze beigetragen: me. plur. *ris(e)ne, writ(e)ne, sod(e)ne*, usw.

Wir können also höchstens behaupten, daß die eben vorgeführten fälle sich im Ne. in das schema *sŏūth–sŏūthern, wīse–wīsdom* (vgl. § 1) einfügen, und daß dieser umstand geeignet war, analogische neubildungen mit langem tonvokal nach der schwachen konjugation beim part. praet. (wie *glīde–glīded* gegenüber me. *glīde(n)–glĭden*) zu erschweren.

§ 145. In der älteren sprache kam beim part. praet. der

Digitized by Google

starken zeitwörter gelegentlich auch sonst noch kurzer tonvokal vor, gegenüber heutiger länge:

Gill (1621) setzt für *spoken* ō an, erwähnt aber *spŏkn* als mundartliche form von *Lincoln*. Bei Daines (1640), der aus Hintlesham in Suffolk stammte, ist von der aussprache von *spoken* selbst nirgends die rede; er muß aber das wort auch unter dem einfluß seiner heimischen mundart mit ŏ gesprochen haben, da die von ihm ausdrücklich festgestellte aussprache *spŏk* für das praet. *spoke* nur als angleichung an eine aussprache *spŏken* zu erklären ist (vgl. Brotanek in der einleitung s. XLV). Dasselbe gilt auch für Daines' aussprache *stŏlen*, das auch Coverdale (1535) mit ŏ aussprach (*stollen*, vgl. Swearingen s. 13).

§ 146. Bei den schwachen zeitwörtern mit dentalem auslaut, bei denen wenigstens im Ne. im part. praet. und im praet. eine vermehrung um eine silbe eintritt, ist in der älteren sprache in einigen fällen die lautgesetzliche verkürzung eingetreten, wo das heutige Englisch wieder analogischen langen tonvokal hat:

Machyn Diary (1553): pĕntyd = painted (vgl. Diehl s. 42).

Hart (1569): nŏted (p. 101), zu nōte (p. 99). Jespersen nimmt bei *nŏted* wieder, wohl zu unrecht, ein versehen Harts an. Ferner (p. 94) persuăded, ohne daß der inf. angeführt wird, der aber kaum ebenfalls ă gehabt haben kann.

Bullokar (1580): incl̆ŭded neben *incl̄ūded* (vgl. Hauck s. 9). Die kürze in *included* erscheint uns nicht so auffällig wie Hauck.

Price (1668; vgl. Ellis p. 125) und WSC (1695): plăited mit ĕ. Hier könnte allerdings auch me. *plę̄ten* zugrunde liegen, mit monophthongierung von afz. *ei* > me. ę̄ vor *t*, vgl. Behrens § 45.

Folgendes beispiel dagegen gehört nur scheinbar hierher: Levins (1570) reimt *hette* heated auf *sette* gesetzt. Es liegt hier ein altes part. *het* vor, das jetzt nur noch mundartlich gebraucht wird.

b) Beim part. praes.

§ 147. Auch beim part. praes., das im heutigen Englisch stets in der quantität des tonvokals mit dem inf. übereinstimmt, kommen in der älteren sprache vereinzelte verkürzungen vor:

Digitized by Google

Machyn Diary (1561): junnyng joining (*ŭ* < *ui*, vgl. Diehl s. 47).

Hart (1569): hăving hăuing je einmal, *hăving* zweimal (p. 94), zu hăve (häufig) (p. 92). — lĭving (p. 68), zu lĭve live (p. 66). — măking (p. 94) zweimal, zu măke (p. 92). — misplăcing (p. 94), zu plās place (p. 92). — tēăching = *tētšing* (einmal, p. 80; Jespersen nimmt hier wieder ein versehen an) neben *tēăching* (= *tētšing*, zweimal), zu tēăch = *tētš* (p. 77).

## B. Die ursachen der verkürzung.

§ 148. Diese ursachen sind schon von Jespersen in seinem »Lehrbuch der phonetik«[2] § 12. 22 zutreffend angedeutet worden durch folgende ausführungen: Als wichtiges quantitätsgesetz kann vielleicht aufgestellt werden, daß der redende das tempo beschleunigt, wenn er sich bewußt ist, daß er eine lange lautreihe sprechen soll (, die am liebsten »in einem zuge« gesprochen werden soll). — — — Dies gesetz erklärt die schon von Rask gemachte beobachtung, daß der vokal in einem einsilbigen wort — — — länger ist als [in einem zweisilbigen], ferner Sweets bemerkung, daß der diphthong in *tail* länger ist als in *tailor*, und Sievers', daß *ā* länger ist in *zahl* als in *zahle*, und dieses länger als das *ā* in *zahlende*. Ferner sehen wir nun den grund zu der außerordentlich häufig vorkommenden erscheinung, daß das erste glied in zusammensetzungen verkürzt wird, so — — — im Englischen *husband*, *waistcoat* verglichen mit *house* (*haus*), früher *hūs*, und *waist*. Als allgemeine regel kann aufgestellt werden, daß beim beschleunigen des tempos die langen laute mehr leiden als die kurzen, indem ihre dauer sich mehr derjenigen nähert, die die kurzen gewöhnlich haben.

§ 149. Im allgemeinen bleibt also ein langer vokal am ehesten erhalten in einem einsilbigen wort. Wird dies wort, ohne daß der akzent seinen platz gewechselt hat, durch eine ableitungssilbe oder in der zusammensetzung zweisilbig, so tritt leicht verkürzung ein, und noch eher geschieht dies, wenn das wort drei- oder viersilbig ist. Die silbenzahl ist somit ein die quantität des vokals der tonsilbe beeinflussender faktor, und zwar für die verkürzung dieses

Digitized by Google

vokals der wichtigste, wenn auch, wie noch später gezeigt werden soll, keineswegs der einzige.

§ 150. Dies gesetz von dem einfluß der silbenzahl auf die quantität des tonvokals hat allerdings keine unbegrenzte geltung. Schon bei den dreisilbigen und noch mehr bei den viersilbigen wörtern kommt es weniger in betracht, wenn neben dem hauptton ein mehr oder weniger starker nebenton vorhanden ist; je geringer dieser nebenton ist, desto eher gilt jenes gesetz. Wörter, die fünf oder noch mehr silben enthalten, können in den germanischen sprachen, mit denen wir es hier allein zu tun haben, und insbesondere im Englischen, wenn der hauptton auf der ersten silbe liegt, gar nicht ohne einen oder mehrere solche starke nebentöne gesprochen werden.

§ 151. Dies hängt mit der gliederung der menschlichen rede, auch der prosaischen, in sprechtakte zusammen. Es besteht in der sprache ein unbewußt wirkendes streben, diese sprechtakte, wenn die silbenzahl es erlaubt, mit gleicher oder wenigstens annähernd gleicher dauer zu sprechen (vgl. Sievers, Phonetik[4] § 663). Die nebentöne in einem wort mit fünf oder mehr silben erklären sich eben aus der unmöglichkeit, das überlange wort in einem einzigen sprechtakt unterzubringen; durch solche nebentöne wird also das wort wieder in zwei oder mehr kleinere teile zerlegt, von denen jeder einzelne, für sich genommen, die länge eines normalen sprechtaktes hat.

§ 152. Es tritt uns also in der sprache infolge dieser neigung, die sprechtakte auszugleichen, ein konservatives grundprinzip entgegen, nämlich das streben, die sprechdauer eines um eine oder mehrere silben längeren wortes gegenüber der seines kürzeren grundwortes möglichst wenig zu verändern. Da nun das längere wort aus mehr lauten besteht als das kürzere, wird die sprechdauer der einzelnen laute im längeren worte verkürzt. Diese verkürzung erstreckt sich naturgemäß eher auf die vokale als auf die konsonanten, weil jene ja überhaupt viel leichter der kürzung oder auch der dehnung unterliegen; am ehesten wird aber von der verkürzung ein langer vokal betroffen.

§ 153. Psychologisch betrachtet, ist unsere verkürzung das gerade gegenteil der ersatzdehnung. Auch diese beruht

Digitized by Google

auf dem eben erwähnten konservativen grundprinzip der sprache. Nur wirkt dies grundprinzip bei der ersatzdehnung in umgekehrter richtung wie bei jener verkürzung. Infolge der neigung, die sprechdauer eines wortes gar nicht oder möglichst wenig zu ändern, auch wenn das wort einen der laute, aus denen es ursprünglich bestand, eingebüßt hat, kommt durch die ersatzdehnung auf die einzelnen noch übriggebliebenen laute eine längere sprechdauer, die auch wieder am ehesten den vokalen zugute kommt.

§ 154. Diese übrigens keineswegs neue auffassung von der hauptursache unserer verkürzung gewinnt eine starke stütze durch die wichtige, in der ganzen tragweite ihrer ergebnisse bisher noch lange nicht genügend verwertete arbeit von Ernst A. Meyer über *Engl. lautdauer*. Meyer hat zuerst die lautdauer im Englischen durch genaue messungen mit einem besonders dazu gebauten sinnreichen apparat zu bestimmen versucht und uns so eine durchaus zuverlässige unterlage für die beurteilung der verschiedenheiten der vokalquantität dargeboten. Stets ergibt sich aus Meyers messungen, daß ein vokal im zweisilbigen wort eine beträchtlich kürzere lautdauer hat als der gleiche vokal im entsprechenden einsilbigen wort. Leider hat Meyer dreisilbige wörter überhaupt nicht untersucht; doch ist nicht zu bezweifeln, daß im dreisilbigen wort der entsprechende vokal noch kürzer wäre. Meyers ergebnisse sind vielfach überraschend, da er eine merkliche verkürzung durch zweisilbigkeit gegenüber der einsilbigkeit auch da feststellt, wo scheinbar der lange vokal unverändert geblieben ist.

§ 155. Der verfasser hat zwei versuchspersonen benutzt, die beide Englisch als muttersprache sprechen. Das meiste material rührt von dr. George E. Fuhrken her, dessen sprache das gebildete Londoner Englisch ist; die andere versuchsperson ist Walter E. Harlock, der die gebildete südenglische aussprache hat, vielleicht mit nordenglischem einschlag. Beide aussprachen weisen kleine verschiedenheiten auf, stimmen aber in der verkürzung des tonvokals im zweisilbigen worte gegenüber dem einsilbigen überein; die verschiedenheit erstreckt sich nur auf den grad dieser verkürzung. Da auch dieselbe person nicht immer ganz gleichmäßig spricht, hat Meyer fast durchweg für das einzelne wort an derselben versuchsperson zwei messungen

Digitized by Google

vorgenommen; so kommt es, daß die zahlenangaben, auch wenn sie sich auf die gleiche versuchsperson beziehen, bei manchen wörtern kleine schwankungen aufweisen. Wir bezeichnen die eine versuchsperson mit F., die andere mit H.

§ 156. Folgende tabelle, die wir Meyers arbeit entnehmen, möge die bemerkenswerten unterschiede in der lautdauer der tonvokale im einsilbigen und im entsprechenden zweisilbigen worte veranschaulichen. Die zahlenangaben bedeuten hierbei hundertstel von sekunden:

*bēad* F. 38,8 (s. 37), H. 35,4 oder 35,7 (s. 98). — *bēadle* F. 18,2 (s. 81).

*beat* subst. oder *beet* H. 22,7 oder 23,3 (s. 97). — *bēater* H. 14,7 (s. 98).

*bōōt* F. 22,0 (s. 35). — *bōōty* F. 16,6 (s. 81).

*cārd* F. 40,8 (s. 37), H. 47,1 (s. 98). — *cārder* F. 26,4 (s. 81).

*cārt* H. 34,7, 36,1 oder 37,9 (s. 98). — *cārter* F. 24,4 (s. 81) oder 25,5 (s. 90).

*fēē* F. 30,0 (s. 36). — *fēēble* F. 19,8 (s. 81).

*fēel* subst. F. 22,4 (s. 35). — *fēeler* F. 16,8 (s. 81).

*lāte* F. 22,5 (s. 35). — *lāter* F. 14,0 oder 15,2 (s. 80), dagegen *latter* F. 13,9 (s. 80). Der unterschied zwischen *ēi* in *later* und *æ* in *latter* ist also überraschend gering.

*nōte* subst. F. 20,4 oder 21,3 (s. 35). — *nōter* F. 14,5 (s. 80). — *nōtice* F. 13,1 (s. 80). Der tonvokal ist also in *notice* kürzer als in *noter*, offenbar weil die ableitungssilbe *-ice* schwerer ist als *-er*.

*pēece* oder *peāce* F. 25,6 (s. 35). — *pēecer* F. 18,5 (s. 81), H. 21,5 (s. 99).

*sēem* vb. F. 29,3 (s. 36). — *sēemer* F. 17,9 (s. 81), H. 22,1 (s. 99).

*tōpe* subst. F. 23,6 (s. 35). — *tōper* F. 20,2 (s. 81).

§ 157. Auch wenn der tonvokal des einsilbigen grundworts selbst schon kurz ist, wird er im entsprechenden zweisilbigen wort noch mehr verkürzt:

*bĭt* subst. F. 15,4 (s. 34), H. 15,0 (s. 97). — *bĭtter* F. 6,6 oder 8,2 (s. 80), H. 10,0 (s. 98).

*fĭll* subst. F. 16,6 (s. 34). — *fĭller* F. 8,2 (s. 80).

*lăd* F. 32,2 (s. 35). — *lădder* F. 16,8 (s. 80).

*lĕt* vb. F. 15,7 (s. 34). — *lĕtter* F. 11,2 (s. 80).

Digitized by Google

*mŭd* vb. F. 25,7 (s. 34). — *mŭddle* F. 11,0 (s. 80).
*păd* F. 38,6 oder 38,8. — *pădder* F. 19,3 (s. 80). — *păddock* F. 17,5 (s. 80).

Auch hier bewirkt, wie bei *notice* gegenüber *noter* (vgl. § 156), die schwerere ableitungssilbe *-ock* eine stärkere verkürzung als die leichter *-er*.

§ 158. Meyer hat auch für die einzelnen lautverbindungen vokal + einfacher konsonant überhaupt die durchschnittliche lautdauer des vokals sowohl im ein- als auch im zweisilbigen wort zu messen versucht, wobei sich auch durchweg herausstellt, daß die lautdauer in letzterem beträchtlich gekürzt erscheint. Ich begnüge mich damit, auf die betr. tabellen (s. 38 ff. und 81 ff.) hinzuweisen, ohne genauer darauf einzugehen, da für unsere zwecke schon das zuvor angeführte genügend beweiskräftig ist.

§ 159. Das problem unserer tonvokalverkürzung hängt eng zusammen mit einem noch allgemeineren problem: dem der quantitätsverhältnisse englischer tonvokale überhaupt. Diese verhältnisse haben im laufe der englischen sprachentwicklung große veränderungen durchgemacht. Letzteres problem ist bisher am ausführlichsten behandelt und seine lösung am meisten gefördert worden durch Luick in seinen »Beitr. zur engl. gramm.« V und besonders III. Luick stellt drei normaltypen der quantität des tonvokals auf (III 336): 1. das dreisilbige wort hat danach kurzen vokal in offener silbe (ae. *ădesa, hĕŏfones*); 2. beim zweisilbigen wort ist der vokal in offener silbe lang (ae. *wēron*), kurz nur vor kurzem konsonanten (ae. *drincan*); 3. das einsilbige wort hat stets eine lange silbe, entweder dadurch, daß ein kurzer vokal vor langem konsonanten (ae. *bed(d)*) oder vor zwei konsonanten (ae. *wulf*) steht, oder ein langer vokal vor einem kurzen konsonanten (ae. *wīs*). Die veränderungen der vokalquantität bei vielen englischen wörtern erklärt Luick nun aus dem streben, jene eben vorgeführten normalmaße zu erreichen, wenn das einzelne wort einem solchen normalmaß nicht entspricht; geschieht dies aber, so bleibt nach Luick die vokalquantität unverändert.

§ 160. Luicks scharfsinnige aufstellungen sind in der tat geeignet, eine große menge von quantitätsveränderungen in befriedigender weise zu erklären. Zunächst versucht er dies an den veränderungen der spätae. und frühme. zeit; doch be-

Digitized by Google

hauptet er (III 347) die gültigkeit seiner normaltypen auch für die späteren abschnitte der englischen sprachgeschichte.

§ 161. In bezug auf die dreisilbigen wörter können wir Luicks schema rückhaltlos zustimmen; dagegen passen schlecht zu seinem normalmaß der zweisilbigen wörter die zahlreichen ne. zweisilbigen ableitungen und zusammensetzungen nach dem typus ◡ X, die wir kennengelernt haben.

Anm. Unbetonte vorsilben vor der eigentlichen tonsilbe sind für deren quantität auch dann bedeutungslos, wenn sie mehrsilbig sind. Ein drei- oder viersilbiges wort nach dem schema (X) X ◡ X ist also gleichwertig einem zweisilbigen nach dem schema ◡ X; das entsprechende gilt natürlich auch für das schema X ◡ X X im vergleich zu ◡ X X.

§ 162. Dem typus ◡ X gehören zunächst fast alle wörter auf *-ic* an: *cŏnic, lўric, mĭmic, nŏmic, phrĕnic, scĕnic, sphĕric, splĕnic, tŏnic, trŏpic;* hier mag aber, wenn wir Luicks theorie als richtig voraussetzen, die kürze des tonvokals auf der einwirkung der neben den meisten wörtern auf *-ic* vorkommenden dreisilbigen parallelformen auf *-ical* beruhen (vgl. § 54). Bei den meisten übrigen einschlägigen wörtern könnte man, da sie, ebenso wie manche der eben genannten wörter auf *-ic*, französischer herkunft sind, den einwand erheben, daß sie dem typus ◡ X erst seit der ne. zeit angehören; doch sind ja nach Luick die von ihm aufgestellten quantitätsgesetze auch in ne. zeit ununterbrochen wirksam. Wenn also Luicks normalmaß der zweisilbigen wörter auch für die ne. zeit geltung besäße, müßten diese wörter im Ne. selbst da langen tonvokal haben, wo der typus X́ X nicht ursprünglich, sondern erst im Ne. entstanden ist.

§ 163. Luick hat diesen widerspruch auch offenbar selbst gefühlt und ist daher (Beitr. V, 1 ff.) nochmals auf die quantitätsverhältnisse der romanischen lehnwörter im einzelnen ausführlich eingegangen. Er gibt jetzt zu, daß seine quantitätsgesetze für ne. zweisilbige wörter dann nicht gelten, wenn deren ne. form X́ X nicht die ursprüngliche ist. Prüfen wir also die hauptpunkte seiner darlegungen:

§ 164. In vielen fällen beruht der heutige typus ◡ X auf ursprünglicher dreisilbigkeit; auch für solche fälle können wir Luicks normaltypen gelten lassen.

§ 165. Wenn im Franz. der typus X X́ X zugrunde liegt,

Digitized by Google

entsteht daraus nach Luick zunächst im Me. ´ X̀ X, dann nach schwund des nebentons ´ X X, daraus, dem normaltypus der dreisilbigen wörter entsprechend, ◡ X X, und schließlich, wenn die betr. wörter auf ein unbetontes *-e* auslauten, nach dessen abfall ◡ X. Hierher wären von den zuvor behandelten wörtern zu rechnen: *căvern, dŭchess, fŏlly, pĕrry, răpine, vĭsage,* ferner *vĭsor, vĭzor* < me. *visére,* das Luick (V 21) als ursprünglich zweisilbig ansieht, und die zeitwörter *fĭnish, flŏurish, plănish, vĭsit.* Das hauptwort *vĭsit* verdankt nach Luick (V 19) seine kürze diesem zeitwort. — Folgende wörter, die auf dem gleichen ursprünglichen typus X X́ X beruhen, sind erst in ne. zeit aufgenommen worden: aus dem Franz. *făcet, fĭnet, mŏdel, mŏdest, zea͡lot,* aus dem Lat. *lўrist, mŏdern, zea͡lous.*

§ 166. Die wörter auf *-ule,* ebenfalls sämtlich erst in ne. zeit aufgenommen, beruhen auch, wenn sie aus dem Franz. entlehnt sind, auf dem ursprünglichen typus X X́ X; so *globule, stipule.* Wenn sie unmittelbar aus dem Lat. herstammen, so liegt ihnen der typus X́ X X, bei dem der vokal der tonsilbe kurz sein muß, schon von vornherein zugrunde; so bei *grănule, lŏbule, nŏdule, sphĕrule, spĭcule, spĭnule.* Bei *mŏdule* ist es nach dem NED zweifelhaft, ob das wort aus dem Franz. oder unmittelbar aus dem Lat. abzuleiten ist. Vgl. § 103.

§ 167. Bei *Le͡onard, le͡opard* und *vĭcious* hat die entwicklung vom typus X̀ X X́ zu ◡ X X und von da aus zu ◡ X geführt. Dieselbe entwicklung haben auch alle die zahlreichen wörter auf *-ion* (vgl. §§ 87 ff.) durchgemacht, bei denen dem typus ◡ X meist eine oder mehrere vorsilben vorausgehen.

§ 168. Auch das germanische wort *so͡uthern* war im Me. dreisilbig (typus ´ X̀ X > ◡ X X > ◡ X). Die verkürzung von *lĭnen* ist wohl mit Koeppel anders zu erklären (vgl. § 37). *Rhĕnish* und *Spănish* erklärt Luick (III 342 ff.), wohl mit recht, aus der dreisilbigkeit der flektierten formen im Me.; vgl. auch *hĕrring* als analogiebildung nach dem plural (ae. *hæ̆ringas*). Vgl. § 136.

§ 169. Es bleibt aber immer noch ein rest von wörtern übrig, die niemals dreisilbig gewesen waren und doch im Ne. den typus ◡ X aufweisen, ohne daß, wie bei *wĭsdom,* der tonvokal vor doppelkonsonanz steht.

§ 170. Bei französischen wörtern der form X X́ ergibt

Digitized by Google

sich nach Luick bei der aufnahme ins Englische zunächst der typus ´X̀, dann mit schwund des nebentons ´X, wenn es volkstümliche lehnwörter sind wie *bācon* gegenüber norm. *bǎcún*. Wörter wie *prĭson* nach dem typus ˘X < fz. XX́ sieht Luick als angleichungen an die quantitätsverhältnisse der normann. quellsprache an, wie sie nur bei gewählteren wörtern vorkämen. Hierher würden von einschlägigen wörtern ne. *clŏset, crĕdit, dĭnner, dŭcat, dŭchy, prĭvy, schŏlar* (vgl. Luick V 52 ff.) gehören. *prĭmer* stammt zwar aus mlat. *prīmarius, -um* (vgl. § 41), ist aber der analogie der wörter franz. herkunft nach dem typus XX́ mit *i* als ursprünglichem vortonvokal gefolgt; die aussprache *prĭmer* mag durch *prīme* beeinflußt worden sein.

§ 171. Gar nicht stimmen aber zu Luicks theorie *plĕasant* und *plĕăsure*, die 1. kaum zu den gewählteren wörtern gezählt werden können und 2. im Me. ę in der ersten silbe hatten. — Ebenso versagt Luicks erklärung bei + *prĭthee* und bei *nŏthing, thrēepence* und *twŏpence*, die auch alle von vornherein zweisilbig gewesen sind. — Wie erklärt Luick ferner den plural *brēeches* (vgl. §§ 132 ff.), die formen *plăses* = places und *prŏses* bei Hart (vgl. § 139), den superl. *chăstest* neben *chāste* bei Gill (vgl. § 142), die formen *nŏted* zu *nōte* bei Hart, *plāited* bei Price und in WSC (vgl. § 146), *jŭnnyng* = joining im Machyn Diary und *măking* bei Hart (vgl. § 147).

§ 172. Wir können also die unbedingte geltung von Luicks quantitätstheorie, wenigstens bei ursprünglicher zweisilbigkeit der wörter, nicht anerkennen. Unter geeigneten umständen kann sehr wohl auch im zweisilbigen worte vor einfachem konsonanten der tonvokal kurz sein. Als ein solcher geeigneter umstand muß aber das wachsen eines einsilbigen wortes um eine silbe in ableitungen oder zusammensetzungen angesehen werden.

§ 173. Wir müssen unserem verkürzungsprinzip, das alle zwei- oder mehrsilbigen ableitungen oder zusammensetzungen betrifft, deren grundwort langen tonvokal hat, sogar die geltungskraft eines lautgesetzes zuerkennen. Daß dies lautgesetz in so zahlreichen fällen durchbrochen erscheint, beruht auf dem einfluß eines ihm entgegenwirkenden prinzips, nämlich der analogie nach dem langvokaligen grundwort. Oft sind beide faktoren gleich stark, so daß doppelformen entstehen, eine kurzvokalige lautgesetzliche; und eine

Digitized by Google

langvokalige analogische. Wenn beide faktoren nur ungefähr gleich stark sind, bilden irgendwelche sonstigen, die verkürzung oder die erhaltung der länge begünstigenden nebenumstände gleichsam das zünglein an der wage, wodurch die entscheidung nach der einen oder nach der andern richtung herbeigeführt wird.

§ 174. Die verkürzung wird begünstigt:

1. durch die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz:

*wīse–wĭsdom, clēan–clĕanly, brēak–brĕakfast, hōuse–hŭsband,* u. a. m.

2. durch isoliertheit des abgeleiteten oder zusammengesetzten wortes gegenüber seinem grundwort

a) in der form: *cāse–căs–ual,* dagegen *fāte–făt–al; tĭtle–tīt–ular* neben *pōle–pōl–ar; Spāin–Spăn–iard* neben *dōte–dŏt–ard; Chrĭst–Chrĭst–endom,* aber *frēe–frēe–dom; cōal–cŏll–ier,* aber *stātion–stātion–er; dūke–dŭchess,* aber *cōunt–cōunt–ess; Rhīne–Rhĕnish,* aber *Swēde–Swēdish; drāma–drăma–tist* neben *nĭhil–nīhil–ist; vāin–văn–ity* neben *pūre–pūr–ity; tyrant–tyrann–ize,* dagegen *ēqual–ēqual–ize; wĭld–wīld–erness,* aber *hōly–hōli–ness; chĭld–chīld–ren* mit ungewöhnlicher pluralendung, dagegen *glāss–glāss–es; brĕeches* als isolierter plural, neben dem der sing. *brēech* nur wenig gebräuchlich ist (vgl. ferner § 138).

b) in der bedeutung, also dadurch, daß der etymologische zusammenhang mit dem grundwort von loserer art ist oder verdunkelt erscheint. Wo er völlig geschwunden ist, kann natürlich die verkürzung in der ableitung oder zusammensetzung ebenfalls eintreten; aber unser typisches verhältnis zwischen dieser und dem grundwort liegt dann überhaupt nicht mehr vor. Solche fälle sind also denen gleichzusetzen, in denen zu einer verkürzten ableitung oder zusammensetzung das grundwort fehlt.

Elphinston (1765) unterscheidet *prŏbable* likely von *prōbable* that may be probed, zum vb. *prōbe,* und *nŏtable* merkwürdig von *nōtable* that may be noted, zum vb. *nōte* (vgl. § 31). Wo *-er* zur bezeichnung von nomina agentis als ableitung von zeitwörtern dient, richtet sich der tonvokal nach dem grundwort: *admīre–admīrer, rīde–rīder;* eine andere funktion hat *-er* bei *dīne–dīnner,*

Digitized by Google

*prīme–prĭmer.* Lehrreich ist auch der unterschied zwischen *demŭrrer* verzögerliche einrede und *demūrrer* one who demurs, beide zum vb. *demūr.* Vgl. ferner *clēanly* als eigenschaftswort mit verkürzung, weil eigenschaftswörter auf *-ly* selten sind, dagegen das adv. *clēanly*, zu *clēan; hŏliday* feiertag, aber *hōly–day* heiliger tag, zu *hōly.*

3. durch die größere silbenzahl: im dreisilbigen wort tritt die verkürzung eher ein als im zweisilbigen, im viersilbigen, wenn es keinen starken nebenton hat, eher als im dreisilbigen (vgl. §§ 149. 150). Daher auch *fĭnial* neben *fīnal*, zu *fīne; săcristan* zu *sācrist*, aber *Rōman* zu *Rome; grăduate*, zu *grāde*, aber *clīmate* zu *clīme*, und zahlreiche andere beispiele.

4. durch die schwere der ableitungssilbe: der tonvokal in *nōtice* ist, ohne eigentlich kurz zu sein, kürzer als in *nōter*, der tonvokal in *păddock* kürzer als in *padder* (vgl. §§ 156. 157). Da eine mehrsilbige ableitungsendung schwerer ist als eine einsilbige, deckt sich 4. oft mit 3. Daher ist die verkürzung besonders häufig bei den wörtern auf *-ity* (vgl. §§ 72 ff.), auf *-ative, -etive, -itive, -utive* (vgl. § 78), und auf *-ory* (§ 96).

§ 175. Dagegen wird die analogische länge begünstigt:

1. durch engen etymologischen zusammenhang mit dem grundwort. Je klarer die einzelnen bestandteile einer zusammensetzung im bewußtsein hervortreten, desto größer ist der analogische einfluß des grundworts auf das zusammengesetzte wort. Je lebendiger eine ableitungsendung ist, je leichter sie an beliebige wörter einer bestimmten gruppe angehängt werden kann, desto eher richtet sich das abgeleitete wort nach seinem grundwort. Die endung *-able*, durch die eigenschaftswörter, der deutschen endung *-bar* entsprechend, von zeitwörtern abgeleitet werden können, bewirkt in solchen fällen keine verkürzung:

*agrēe–agrēeable, desīre–desīrable*, auch *ēat–ēatable, laugh–laughable;* dagegen *mĭserable* und *evăporable* als ableitungen der hauptwörter *mīser* und *vāpour.* Die adverbien auf *-ly* richten sich in der heutigen sprache stets nach ihrem adjektivischen grundwort (über spuren älterer verkürzungen vgl. § 143). Der analogiezwang verhindert es fast durchweg, daß innerhalb der flexion eines wortes unsere lautgesetzliche verkürzung eintritt; wo eine solche früher vorhanden war (vgl. §§ 139. 146. 147), ist sie im heutigen

Digitized by Google

Englisch fast durchweg, meist zugunsten des grundworts, beseitigt worden.

2. durch die natur bestimmter vokale selbst. Wenigstens pflegt ne. *jū*, *ū* (meist < me. *ǖ* bei wörtern franz., oder < lat. *ū* bei wörtern nlat. herkunft) der verkürzung zu widerstreben; vgl. *ūse–ūsual* neben *cūse–cŭsual;* ferner *brūtify, pūrify; cūbic(al), mūsic(al), rūnic; blūish, brūtish; community, nūdity, obscūrity, pūrity; abūsive, accūsative, lūcrative; pūpil(l)ize; rūdiment; conclūsion, delūsion,* u. a.*; accūsatory; rūinous, spūmous; crūelty, sūrety; plūmule, tūbule; plūmy.* Die einzigen einschlägigen beispiele mit verkürzung sind im Ne. *dŭchess, dŭcky, pŭnish* und *stŭdy*, sämtlich im Me. mit vortonigem *ŭ*, ferner von german. wörtern *Jŭtland.* Dagegen unterliegt me. *ū* (> ne. *au*) der verkürzung: *sōuth–sŏuthern, hōuse–hŭsband, ōut–ŭtter, ŭtmost.*

Anm. Meyers messungen (s. 39) haben erwiesen, daß unter sonst gleichen umständen die vokale um so kürzer sind, je höher die für den einzelnen vokal erforderliche zungenstellung ist. Am kürzesten unter allen vokalen sind die hohen vokale *i* und *u*. Da ein größerer kraftaufwand dazu gehört, einen vokal mit hoher zungenstellung als einen solchen mit niedrigerer hervorzubringen, werden erstere vokale seltener gelängt als letztere. Dies ist der phonetische grund für die erhaltung der kürze von *i* und *u* in offener silbe im Me. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß umgekehrt *ī* und *ū* eher verkürzt werden als die andern langen vokale; wir haben ja beim *jū, ū* < me. *ǖ* oder < lat. *ū* soeben sogar das gerade gegenteil beobachtet.

§ 176. Die analogie kann auch verkürzend wirken, und zwar in verschiedener weise:

1. Wörter mit der gleichen ableitungsendung bilden eine gruppe unter sich. Ist nun bei einer reihe solcher wörter mit der gleichen endung, durch besondere umstände begünstigt, eine verkürzung des tonvokals eingetreten, so kann diese verkürzung von solchen wörtern durch analogiewirkung auch auf andere wörter mit derselben endung übertragen werden. Daher kommt es, daß die wörter auf *-ic* fast durchweg auf der vorletzten silbe betont sind, und daß diese silbe fast stets kurz ist, daß die wörter auf *-ity* mit wenigen ausnahmen (vgl. § 77) dem typus ... ⏑ X X angehören, daß in den wörtern auf *-ule* ein langer tonvokal des grundworts fast stets verkürzt erscheint.

Digitized by Google

2. bei ableitungen vom gleichen grundwort, aber mit verschiedener endung, oder bei zusammensetzungen mit gleichem ersten, aber verschiedenem zweiten bestandteil kann ebenfalls analogische beeinflussung eintreten. So hat sich *bewĭlder* wahrscheinlich nach *wĭlderness* gerichtet; *clĕanly* ist vielleicht durch *clĕanse* beeinflußt worden. Auch das grundwort selbst kann unter dem analogischen einfluß der von ihm abgeleiteten wörter stehen: die kürze des vokals in *frĭena* wird auf *frĭendly, frĭendship* zurückgeführt; *stĭff* beruht wahrscheinlich auf *stĭffness, gŭild* auf *Gŭildhall, wind* auf *wĭndmill, wĭndow*.

§ 177. Es liegt nahe, zu vermuten, daß bei wörtern romanischer herkunft auch eine beeinflussung der vokalquantität durch die quellsprache eingetreten sein mag. Allerdings ist es von vornherein unwahrscheinlich, daß diese beeinflussung größeren umfang haben sollte; denn es ist ja ein hauptkennzeichen des Englischen, daß trotz der massenaufnahme von fremdwörtern diese doch meist ein echt englisches gepräge bekommen, gleichsam von der sprache als englisches eigentum abgestempelt werden. Ein hauptmittel, dies zu erreichen, ist bekanntlich bei nomina die anwendung des germanischen betonungsprinzips. Es ist aber an sich schwerlich denkbar, daß diese anpassung der fremden bestandteile an das heimische sprachgut sich nur auf die betonung erstrecken sollte, und nicht auch auf die vokalquantität.

§ 178. Einen einfluß der franz. vokalquantität haben wir, im anschluß an Luick, innerhalb des rahmens dieser untersuchung nur bei wenigen zweisilbigen wörtern im Me. feststellen können (vgl. § 170). Die wörter franz. herkunft sind ja meist älteres sprachgut als die vorwiegend in der humanistenzeit unmittelbar aus dem Lat. oder durch lat. vermittlung aus dem Griech. aufgenommenen wörter; jene haben sich daher auch früher in der englischen sprache eingebürgert und richten sich natürlich als eingebürgerte lehnwörter fast stets allein nach den engl. quantitätsgesetzen.

§ 179. Eher wäre eine einwirkung der lat. oder griech. vokalquantität auf fremdwörter unmittelbar lat. oder griech. ursprungs zu erwarten; doch tritt sie tatsächlich an dem bisher



Digitized by Google

in dieser untersuchung behandelten material kaum hervor. Wir haben im Ne. kürze des tonvokals, wo das lat. oder griech. quellwort länge hat, bei folgenden wörtern:

*abdŏminal, attrĭtion, cŏdicil, collĭsion, concĭsion, cŏnic, consŏlatory, conspĭracy, crĕdible, crĕdulous, crĭminate, crĭminous, declămatory, declărative, declăratory, defămatory, deprăvity, derĭvative, divĭnatory, divĭsible, drămatist, drămatize, elĭsion, ĕthic(al), excĭsion, exclămatory, explănatory, explŏratory, făbular,* X *făbulate, făbulous, fĭlament, finitude, grănary, grănule,* + *grătulate, hĕroine, inspĭratory* (auch *inspīratory*), *Ĭsidore, Jănuary, Jĕsuit, lĭnear, lĭneate, mĭmic, năturał, năvigable, năvigate, nĭdificate, nĭdify, nĭdulant, nŏdule, nŏminal, nŏminate, nŏnagon, ŏminous, păginal, păginate,* X *plănisphere,* X *plĕnilune* (auch *plēnilune*), *prĭmer* (auch *prīmer*), *prĭmrose, prĭmula, prĭvacy* (daneben *prīvacy*), *prĭvative,* X *proclămatory, proclĭvity, profănatory, profănity, răđical,* X *rămicorn, rămulose, rărefy* (auch *rārefy*) *răríty* (auch *rārity*), *rĕgicide,* X *rĕnule, rĕticle, revĭsion, Rhĕnish* (vgl. lat. *Rhēnus*), *rhĕtoric, rĭdicule, rĭsible, rĭtual, rŏborant,* X *salăcity, scrĭbble, sĕcretary,* X *sĕtule* (auch *sētule*), *sphĕrule, spĭcule, spĭnule* (auch *spīnule*), || *stămina, stăminal, stăminate, stĭpitate, trĭturate.*

§ 180. In zweisilbigen wörtern ist umgekehrt ursprünglich kurzer lat. vokal in offener silbe oft gelängt worden:

*mīnor, mīnus, mīser, spēcies,* sogar bei rein gelehrten wörtern, bei denen man doch am ehesten eine abhängigkeit von der lat. vokalquantität voraussetzen sollte: *āpex, bāsis, fēmur, gēnus, hēlix* (auch *hĕlix*), *līgate, mānus, rātio, sīnus, trīgon, Vēnus.* Es liegt also eine anpassung an das Luicksche schema der zweisilbigen wörter vor (vgl. § 159); man könnte die länge des tonvokals aber auch auf den einfluß der im mittelalter üblichen aussprache des Lat. *mīnor, gēnus,* usw., zurückführen.

§ 181. Unter solchen umständen ist die in andern fällen vorhandene übereinstimmung mit der lat. oder griech. vokalquantität meistens wohl nur zufällig. Die betr. wörter entsprechen eben in ihrer vokalquantität der englischen regel und werden daher unverändert dem englischen sprachschatz einverleibt. Bei drei- oder mehrsilbigen wörtern bleibt daher der tonvokal kurz, wenn er im lat. oder griech. quellwort auch schon kurz war:

*ăsterism, băsilar, căvitary, compărative, compĕtitive, dŏlorous, elăborate, evăporate, gĕnerant, gĕnerate, grădual, jŏcular, lăboratory,*

Digitized by Google

*lăvatory, lĭgature, mănuscript, mŏderate, părity, prepăratory, presĭdiary, răti̇onal, resĭlient, rĕtina, sĭnuous, spĕcimen, tăbular, tăbulate*; ferner bei folgenden zweisilbigen wörtern: *lŏbule, lŷrist, mĕtric, nŏmic, strŏphic.* Ebenso entspricht der lange tonvokal dem des lat. quellworts bei folgenden wörtern nach dem typus X́ X: *abdōmen, fīnite, prīmer* (auch *prĭmer*), *rādix, rōbur, stāmen, strātum.*

§ 182. Wir können daher Heck nicht zustimmen, der (s. 237 ff.) behauptet, daß bei entlehnungen aus roman. sprachen, sowohl aus dem Franz. als auch aus dem Lat., die ursprünglichen quantitäten der vokale ins Englische mit übernommen uud behalten worden seien. Ich glaube eben zur genüge gezeigt zu haben, daß derartige lehnwörter mit wenigen ausnahmen (vgl. § 170 oder vielleicht *hĕlix* neben *hēlix* nach lat. *hĕlix*, § 138) von der vokalquantität ihrer quellsprache unabhängig sind, und daß sogar rein gelehrte wörter den engl. quantitätsverhältnissen angepaßt werden (vgl. § 180).

§ 183. In einigen fällen ergibt sich bei lehnwörtern aus dem Franz. eine verschiedenheit der vokalquantität zwischen dem grundwort und dem davon abgeleiteten wort dadurch, daß ersteres auf die stammbetonte, letzteres aber auf die endungsbetonte franz. form zurückzuführen ist; so bei *brīef–brĕvity; dūke–dŭchess, dŭchy; fīne–fĭnish; flōwer–floŭrish; fōol–fŏlly; plāin–plănish; plēase–plĕasant, plĕasure: stāble–(e)stăblish; vāin–vănity; vāle–văl̆ley,* u. a. Trotz dieser verschiedenheit ihrer herkunft blieben grundwort und ableitung in engem etymologischen zusammenhange miteinander; zugleich fügten sich die genannten wortpaare gut in das übliche schema ein. Wir sind daher wohl berechtigt, auch derartige fälle als typische beispiele für die kürze des tonvokals im längeren wort, gegenüber der länge des tonvokals im kürzeren grundwort, zu betrachten. Der ausgangspunkt für die entstehung der vokalkürze war hier allerdings ein anderer als in den sonstigen fällen, aber das schließliche ergebnis ist dasselbe.

## C. Altere spuren der verkürzung.

§ 184. Da unsere verkürzung im sprechen selbst begründet ist, dürfen wir erwarten, daß sie auch in andern sprachen als im Englischen, und nicht nur im Ne., sondern auch in älteren sprachstufen des Englischen auftritt. Ich beschränke mich darauf, hier von andern sprachen nur das Deutsche zur ver-



Digitized by Google

gleichung heranzuziehen. Wir haben im Deutschen verkürzungen von der art wie in engl. *wĭsdom* zb. in *hŏchzeit* zu *hōch;* hier genügt aber zur erklärung der verkürzung die stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz. Es ist zwar wahrscheinlich, daß auch im Deutschen das wachsen um eine silbe in fällen wie *hŏchzeit* gegenüber *hōch* zur verkürzung beigetragen hat (vgl. § 140); aber ganz unzweideutige fälle von der art des engl. *hŏliday*, wo allein unser verkürzungsprinzip, nicht etwa zugleich die stellung eines ursprünglich langen tonvokals vor doppelkonsonanz, an der kürzung beteiligt sein kann, sind wenigstens im Schriftdeutschen unmöglich, weil nach deutschem lautgesetz jeder einfache betonte vokal vor einfachem konsonanten lang sein muß.

## I. Verkürzungen in me. zeit.

§ 185. Innerhalb der englischen sprachgeschichte begegnen wir unserer verkürzung zuerst bei Orm (um 1200) (doch vgl. § 121k unter *shepherd*). Vereinzelte spuren der verkürzung schon im Ae. wie in *linnen* zu *līn* (vgl. § 37), oder *gŏdspell*, vielleicht aus *gōd spell* (vgl. § 125b) lassen auch eine andere erklärung zu.

§ 186. Beispiele bei Orm (um 1200):

a) In abgeleiteten wörtern: *ald* < angl. *āld*–allderrdom; *ange* mit *ā* < ae. *ange*–annxumnesse; *blod* < ae. *blōd*–*blettcenn* to bless, *blettcinng; Crist* < ae. *Crīst*–*crisstnenn* to christen, crisstene (auch *cristene*) christian adj., crisstenndom (auch *cristenndom*); *dæw* < ae. *dēaw*–dæwwenn to bedew.; *fif* < ae. *fīf*–*fiftiȝ; ȝeorne, ȝerne* mit *ē* (vgl. Kluge § 83; daneben *ȝeorrne, ȝerrne*) < ae. *ȝeorne*–*ȝeorrnfullnesse* (zu *ȝeornfull, ȝeorrnfull, ȝerrnfull*); *hand* mit *ā* (vgl. Kluge § 83; daneben *hannd*)–*hanndlenn* to handle; *irenn* < ae. *īren* eisen — irrene eisern; *kipenn* < ae. *cȳðan* — vgl. kiþþeliȝ < ae. *cȳðelīce; lic* < ae. *līc*–*liccness; minde* < ae. *ȝemȳnd, ȝemynd*–minndiȝnesse; *neh* < ae. *nēah*–*nehhȝhenn* (auch *nehȝhenn, neȝhenn*) < ae. *(ȝe)nēhwian; sel* < ae. *sǣl*–*seollþe, sellþe* < ae. *sǣld; strang* mit *ā* < ae. *strang*–*strenncþe; wis* < ae. *wīs*–*wissdom.*

b) In zusammensetzungen: *ald*–allderrmann; *dun* < ae. *dūn*–*dunnward; ȝol* < ae. *ȝēol*–*ȝolldaȝȝ; grund* < ae. *grūnd, grund*–*grunndwall; hand* mit *ā*–*hanndfesst, hanndfull, hanndgang, hanndwhile; laf* < ae. *hlāf*–*laffdiȝ* < ae. *hlǣfdiȝe; litell* < ae.

Digitized by Google

*lȳtel–littlesswhatt* a little; *wif* < ae. *wīf–wimmann* (daneben *wif-mann*).

§ 187. Eine verkürzung tritt auch dann ein, wenn schon das grundwort kurzen vokal hat; der entsprechende vokal ist also in der ableitung oder zusammensetzung noch kürzer (vgl. § 157), wenn nicht etwa eine rein schematische übertragung der doppelschreibung des auf den tonvokal folgenden konsonanten nach analogie der fälle mit tatsächlicher verkürzung eines langen tonvokals anzunehmen ist. Da bei Orm kurze vokale in offener silbe noch nicht gelängt erscheinen (vgl. Kluge § 85), gehören ableitungen von wörtern mit solchen tonvokalen ebenfalls hierher:

Beispiele: *gresess* grasses, zu ae. *græs, gærs–gresshoppe; here* < ae. *here–herrberrȝhe; mikell* < ae. *micel–micclelic; same* < ae. *sam–sammtale; seofenn, sefenn* < ae. *seofon–seoffnde, seffnde* (auch *sefennde); sizze* < ae. *sizze*–s i ȝ z e f a s s t.

§ 188. Auch in der flexion tritt die verkürzung hervor:

a) Hauptwörter: *child,* plur. *chilldre; lamb,* plur. *lammbre.*

b) Beim eigenschaftswort zeigt sich die verkürzung in der steigerung: *ald–elldre; heh–hehhre; lah* low < spätae. *lāz–lahȝhre* (auch *lahre); lȭte late–lattre–lattst(e); lang* mit *ā–lenngre; ut–* u t t e r l i k e.

Auch in der adverbialbildung: *lang*–l a n n g e; ferner *clene–clennlike.*

§ 189. In vielen andern fällen fehlt bei Orm allerdings in ableitungen oder zusammensetzungen die verkürzung, auch wenn sie um eine silbe länger sind als ihr grundwort. Solche fälle sind offenbar analogiebildungen nach dem langvokaligen grundwort. Besonders bei den adverbien auf *-like, -liz* zeigt sich diese analogiewirkung (vgl. § 83).

a) Ableitungen: *ald–aldelike; bald–baldeliz; blīþe–blīþeliz; deope, depe–de(o)plikerr; fif–fifte, fiftende* (dagegen *fifftiz); flæsh–flæshlic; gal–galnesse; gast–gastlic; grediz–gredizliz, grediznesse; haliz–halizdom, haliznesse; heh–hehlike; læche–læchedom; leof lef(e)–lefliz; mæne* company*–mænelike; meoc–meoclike, meocnesse; modiz–modizlike, modiznesse; rædiz–rædelike; sel* prosperity*–seliliz; soþ–soþlike; swet–swetlike; wis–wislike; wraþ–wraþeliz.*

b) Zusammensetzungen: *brid–bridgume; ezhe* eye*–ezhesallfe, ezhesihhþe; grediz–gredizlezzc; heh–hehenngell; læche–læchecrafft;*

Digitized by Google

*laf–laferrd; lare–larewess* plur., *larfaderr, larspell; meoc–meoclezze; nip–nipfull; pre(o)st–presteflocc; rode–rodepine, rodetreo; shep–shephirde; sop–sopfasst; ster* steuer–*steoressmann; sup–supdale; whil–whilwendlic; wide–widewhar; wif–wifmann* (daneben *wimmann*).

§ 190. Auch in der zeit nach Orm sind im Me. verkürzungen langer tonvokale in ableitungen oder zusammensetzungen häufig; doch liegt in den einschlägigen fällen stets stellung des tonvokals vor doppelkonsonanz vor, die in me. zeit zur erklärung der verkürzung ausreicht. Daß aber unser verkürzungsprinzip auch im Me. wirksam und die doppelkonsonanz auch hier nicht die hauptursache der verkürzung ist, haben uns Orms schreibungen *dæwwenn* zu *dæw, kippeliz* neben *kipenn*, oder *allderrmann* zu *ald, crisstene, crisstenndom* zu *Crist, minndiznesse* zu *minde* gezeigt, wo die verkürzung, auch ohne daß doppelkonsonanz vorhanden ist, oder vor längenden konsonantenverbindungen eingetreten ist. Wir dürfen daher annehmen, daß nur die me. orthographie nach Orm, an den keiner der späteren me. schriftsteller an feinheit der phonetischen beobachtung heranreicht, uns durch ihre verhältnismäßige mangelhaftigkeit verhindert, ähnliche fälle von verkürzungen, wie die vorhin erwähnten bei Orm, auch später im Me. festzustellen.

Anm. *st* in *Crist* ist zwar eigentlich keine längende konsonantenverbindung, verhindert aber wenigstens nicht die länge des vorhergehenden vokals.

§ 191. Ich führe hier nur einige fälle von me. verkürzungen aus der zeit nach Orm an, und zwar solche, denen im heutigen Englisch analogische länge entspricht:

Ancren Riwle (um 1225): *clennesse* cleanness; Robert v. Gloucester (um 1300): *clannesse* < *clǣnnesse* < ae. *clǣnness;* noch bei Coverdale (1535): *unclennes* (vgl. Swearingen s. 13).

Cursor Mundi (1300): *lickli* < ae. *(ʒe)līclic;* noch Roger Ascham hat im Toxophilus (1543/44) einmal *lickely* neben *lyke* (vgl. Wille s. 37).

Langland, Piers the Plowman B (um 1376): *lickne* to liken; Alexander (1400—1450): *licken; lycken* noch in Coverdales bibelübersetzung (1535; vgl. Swearingen s. 12).

Im 15. jahrh. (NED): *utteward* < ae. *ūteweard;* noch in Tyndales bibelübersetzung (1526): *vttward* (vgl. Sopp s. 29).

§ 192. In manchen fällen läßt sich allerdings aus der me. schreibung schwer erkennen, ob lautgesetzliche kürze vor doppel-

Digitized by Google

konsonanz oder analogische länge unter dem einfluß des grundworts vorliegt.

Wir haben für ne. *cheerful* im Spätme. nebeneinander *cherfull* (zuerst Destruction of Troy, um 1400), und *cherefull* (um 1460). Es ist möglich, daß hier doppelformen vorliegen: *cher̆full* und *chēr̄efull;* doch ist der unterschied zwischen beiden formen vielleicht auch nur rein graphisch. *ĕ* wird allerdings für *cherful* noch ausdrücklich von Elphinston (1765) bezeugt; doch kann dies nicht auf me. *cher̆full* beruhen, das ja im Ne. *charfull* ergeben müßte.

Ähnlich verhält es sich mit den me. entsprechungen für ne. *tearful.* Es sind ebenfalls doppelformen zu vermuten: *fer̆ful(l)* (zuerst in Chaucers Troylus, um 1374), und *fēr̄eful(l)* (Alisaunder 1340—70). Elphinston (1765) unterscheidet *fearful* schrecklich, mit *ĕ* (das nicht auf me. *fer̆ful(l)* beruhen kann), dagegen in der wörtlichen bedeutung »furchtsam« mit *ę̄* (ebenso Walker 1791; vgl. Engelb. Müller § 146, 3). In seinen späteren schriften (1787 ff.) hält Elphinston diesen unterschied nicht mehr aufrecht; er umschreibt in beiden fällen mit *ferfool.*

Ferner me. *therfore,* vielleicht mit *ĕ,* und *thēr̄efore* (*þeruore* und *þereuore* beide im Lamb. Hom., um 1175) < ae. *þēr* + *-fore,* und *wher fore* mit *ĕ*? (Mandeville, um 1400) neben *hwār fore* (Ancren Riwle, um 1225) (vgl. Stratmann) < ae. *hwēr* + *-fore.* In Elphinstons (1787) aussprache *dher̆fore* und *hwer̆fore,* zu *dhāre* und *hwāre* kann das *er̆* natürlich ebensowenig auf me. *er̆* zurückgehen wie bei *cheerful* und *fearful.*

Auch für *earwig* < ae. *ēarwicza* sind im Me. wahrscheinlich doppelformen anzusetzen: *erwyge* mit *ĕ, erewygge* mit *ę̄* (beide im 15. jahrh.), zu *ēār* < me. *ę̄re.*

Für *loathsome* begegnen im 14. jahrh. nebeneinander *loþsom* (wohl mit *ŏ*) und *loothsom* (*ō*). Noch Gill (1621) bezeichnet das *o* hier als kurz.

§ 193. Keine verkürzung liegt vor in me. *bār̆fōt* (Layamon 1205) < ae. *bærfōt,* da me. *bār̆* < ae. *bær* (plur. *bāre*) zugrunde liegt; daneben *bār̄efoot* (Chaucers Franklin's Tale, um 1386), dem me. *bāre* nach den obliquen kasus von ae. *bær* entspricht. Noch Elphinston (1787) kennt die aussprache *bār̆foot.*

Ebensowenig in *farwel* als nebenform von *farewel* (14. bis 16. jahrh.). *farewel* ist neubildung nach dem me. inf. *fāre; farwel* der alte imper. (zuerst im prolog zu Chaucers Leg. of Good Women, um 1385). Noch Elphinston (1765) hat *fārwel* neben *fāre.*

Digitized by Google

§ 194. Unzweideutige fälle der verkürzung eines langen tonsilbenvokals vor einfachem konsonanten nach der art des ne. *hŏliday* sind mir aus me. zeit nicht bekannt. Das NED erwähnt als im 15. jahrh. vereinzelt vorkommend *okcome* neben *okom(e)* oakum < ae. *ācumba,* ohne die betr. stelle anzugeben. Auf *okcome* ist aber wohl kaum großes gewicht zu legen, da hier vielleicht nur eine rein orthographische unregelmäßigkeit vorliegt; doch vgl. *occam* in Hakluyt's Voyages (1599). — Ebensowenig läßt sich die im 15. jahrh. vereinzelt auftretende form *pessybyl* peaceable verwerten, zu der das NED ebenfalls keine belegstelle angibt. Die schreibung *ss* bezeichnet hier wohl nur stimmloses *s;* doch vgl. Tiessens (1705) umschrift *päsäbel* (*ä* wie *ĕ* in *ĕgg, hĕll,* usw., vgl. Löwisch s. 47). Das seit der ersten hälfte des 13. jahrh., also nach Orm wirkende, aber im Ne. nicht mehr geltende lautgesetz, wonach alle vokale, außer *i* und *u*, in offener silbe lang sein müssen, verhindert eben im Me. verkürzungen nach art von ne. *hŏliday.*

## II. Verkürzungen im 16. jahrhundert.

§ 195. In ne. zeit dagegen ist die verkürzung, außer in den schon besprochenen beispielen, auch sonst in zahlreichen fällen vorhanden gewesen, wo im heutigen Englisch länge des tonvokals durch analogiewirkung des langvokaligen grundworts wiederhergestellt oder aus anderen gründen eingetreten ist. Wenn jene verkürzung sich vor doppelkonsonanz oder vor einer längenden konsonantenverbindung + kons. findet, geht sie in manchen fällen gewiß schon auf die me. zeit zurück, auch wo es nicht möglich ist, dies aus der me. orthographie zu erkennen. Innerhalb der flexion haben wir solche jetzt wieder aufgehobene verkürzungen schon vorgeführt (vgl. §§ 139. 142. 143. 145—147). Die übrigen fälle, die ich aus ne. zeit gesammelt habe, lasse ich hier in chronologischer ordnung folgen:

§ 196. a) In der hds. von Colets Statuten der Paulsschule in Mercer's Hall, London (1518): *hushold* (daneben sonst bei Colet *houshold, howseholde;* vgl. Blach s. 7). Wahrscheinlich liegt auch kürzung vor in *pristhode* in Colets Convocation Sermon (1511), zu *preist, preste, preest* in andern schriften Colets (vgl. Blach s. 21).

b) Fabians Chronicle (1528—29): *Styliarde,* frühne. auch

Digitized by Google

sonst *Stilyard, Stilliard* Steelyard, übersetzung von mndl. *staelhof*. Noch Bertram (1750) verzeichnet die aussprache mit *ĭ* (vgl. Holthausen II 13, auch Jespersen, Gr. § 4. 35). Nach dem Cent. Dict. ist *stillyard* noch heute mundartliche form.

c) Palsgrave (1530): *botteman* boatman nach Levins (p. 249).

d) Coverdales bibelübersetzung (1535): *wynne presse* wine-press (vgl. Swearingen s. 13).

e) Surreys gedichte (1544/45): vielleicht *tothlesse* toothless (vgl. Salge s. 41).

f) Machyn's Diary (1550—63): *Grenelle* Greenhill (vgl. Diehl s. 66). — *lytter* leader in *hors lytter* ist wohl eher eine mundartliche form (Diehl s. 33). — *Hotland* Oatlands (Diehl s. 66).

g) Smith (1568): *yeoman* mit *ĕ*, während Bullokars (1580) aussprache *ŭ* ist (vgl. Ellis p. 910). Die aussprache mit *ĕ* war noch im 17. und 18. jahrh. weit verbreitet.

h) Hart (1569 und 1570): *ester* Easter und *est–uind* eastwind (mit *ĕ*, vgl. p. 78); vgl. auch Hodges (1643), der nach Ellis (p. 1019) *Hester* und *Easter* als gleichlautend hinstellt. — lăborers (p. 94), zu *lăbour* (p. 92). Jespersen sieht das fehlen des längezeichens bei *laborers* als ein bloßes versehen Harts an. — *noblman* zweimal mit *ŏ* (p. 99), einmal mit *ō*; auch hier nimmt Jespersen für *ŏ* ein versehen an. — Daß *other* zweimal mit *ŭ*, sonst stets mit *ŭ*, dagegen + *otherways* nur mit *ŭ* begegnet (einmal), mag auf bloßem zufall beruhen. — rŏmaĭn roman (p. 101), zu *Rōme* (p. 100). — + *shămefast* (p. 95), zu *shāme* (p. 92, danach auch *shāmefast*). — ŭniform (p. 109).

Hart hat für *Paul's Churchyard* die aussprache *polz ĭurtš–iard* (p. 101); ebenso haben Tiessen (1705), Ludwig (1717), Boyer (1727) für den namen der kathedrale die aussprache *Pols*, während letzterer das *au* im namen *Paul* sonst durch fz. â umschreibt. Es liegt hier nicht etwa eine lautgesetzliche verkürzung von *Paul* in der zusammensetzung vor; die aussprache *Pols* geht vielmehr auf afz. *Pol* (> me. *Poul*) zurück (vgl. Horn § 128, 1, anm.). Jones (1701) spricht daher auch bloßes *Pauls* mit *ŏ* aus.

i) Levins (1570): vielleicht deutet auf vokalkürzung die schreibung *dangerouse* gegenüber *daunger*. — Ferner *fildfare* fieldfare, offenbar mit *ĭ*, ebenso bei Cooper (1685), dagegen in WSC (1695) mit *ĕ*. — *ninteth* ninetieth, dagegen *nīneteenth*. — *splensicke* (daneben *spleneseke*) = + *spleensick*. — *whordome* neben *whore*.

Digitized by Google

j) Spenser, Shepherd's Calendar (1579) reimt + *shidder*? weibliches schaf < *she* + ? *deer* auf *widder* (vgl. Gabrielson p. 20). Vielleicht beruht aber die verkürzung des tonvokals in *shidder* eher auf mundartlichen einflüssen.

k) Bullokar (1580): reasonable nur mit *ĕ*, zu *reason* mit *ę̆* (Hauck s. 43) und *ĕ* (Hauck s. 49). — vĭcount (daneben *vīcount*) viscount (Hauck s. 76). — *yeoman* mit *ŭ* (vgl. § 196 g).

l) Spenser, Muiopotmos (1591): *colwort* = + *colewort*, zu *cole*.

m) Hakluyt's Voyages (1599): *occam* oakum (vgl. § 174). — stirrage steerage, zu *steere*, ebenso bei Shakespeare, Folio I (1623), vgl. Lummert s. 16.

n) Shakespeare, Much Ado about Nothing (1599): *Berrord* = + *bearherd*, ebenso in Fol. I (1623), vgl. Franz² § 47. In teil II von »Henry VI« begegnet die form *Berard*.

## III. Verkürzungen im 17. jahrhundert.

§ 197. a) Holland, Pliny (1601): *hin–feet* hindfeet.

b) Gill (1621): *chansler* chancellor (*ă*), vgl. *chaunce* chance. — glŏrius, zu *glōri*. — grĭnish greenish, zu *grēene*. — hăsti (*ă* zweimal), zu *hāste* subst.; dagegen *hăste* vb. — *hătred* (ebenso Butler, 1634), zu *hāte*. — *lŏthsum* loathsome (vgl. § 192). — *onli* only (viermal mit *ŏ*, siebenmal mit *ō*), zu *ōn* one; *onnly* nach Ellis (p. 1012) auch bei Miege (1688). — părentage zu *parents* (zweimal mit *ă*, einmal mit *ă*).

c) Shakespeare, Folio I (1623): der unterschied zwischen *whoreson* und *whorson* (beides in Lear, letzteres auch in Troilus) ist wohl nur graphischer art (Lummert s. 46); vgl. auch *horson* Henry IV, 2. teil und Troilus, Lummert s. 55.

d) Butler (1634): + *clensiev* feines sieb, zu *clēan*. — *Frēesland* Friesland. — *hĭn(d)–legs* (vgl. *hin–feet* bei Holland, Pliny 1601; § 197 a).

e) Howell, Instructions for Foreign Travel (1642): vielleicht deutet die schreibung *homwards* ŏ an (vgl. Schnaar s. 56).

f) Cooper (1685): nŏtable (*t* = *tt*), dagegen *nōtary; nŏtable* auch in WSC (1695) und bei Jones (1701). Über die unterscheidung von *nŏtable* und *nōtable* bei Elphinston (1765) vgl. §§ 31. 174 b.

g) Miege (1688): *oatmeal* mit fz. *ou* = ŏ (vgl. Ellis p. 1012), ebenso während des ganzen 18. jahrh., dagegen *oat* (*ōt*) (vgl. Horn § 94).

Digitized by Google

h) Writing Scholar's Companion (1695): *fŏrty*, zu *four* mit *ō*; *fŏrty* auch bei Brown (1700), vgl. Horn § 141, anm. 1.

i) Brown (1700): *forrad* forward mit *ŏ*, vgl. Kern s. 62.

## IV. Verkürzungen im 18. jahrhundert.

§ 198. a) Jones (1701): pŏtentate (*-ott-*).

b) Tiessen (1705): *peaceable* = *päsäbel*, vgl. § 194.

c) Ludwig (1717): *rŏundlet* mit *ŭ* (vgl. Löwisch s. 74).

d) Arnold (1718) verzeichnet *nebber* als umgangssprachliche form für *neighbour* (vgl. Walt. Müller s. 49, auch Jespersen, Gr. § 4. 36). Jespersen erwähnt, daß die aussprache *nĕbər* auch schon im 17. jahrh. häufig gewesen sei, wofür ich aber keine belege habe finden können.

e) Bertram (1750): *almost* = *æmost* (Holthausen II 38). — *reachless* mit *ĕ* (Holthausen II 14).

f) Berry (1762): *boneless* = *bon'lĕss*, zu *bone* = *bônn* (p. 9). — dotard = *dâttard* (*â* = *o* in *comedy*, p. 21). Die nach dem NED im 16. und 17. jahrh. vorkommende nebenform + *dottard* verfallener baum (auch *dōtard*) ist wahrscheinlich nicht damit identisch. — prŏvŏcativ (p. 14).

*pŏlteror* für *pōulterer* (p. 54) entspricht der älteren wortform *polterer* des 17. jahrh. (daneben *poultrer*) < frühne. *pulterer* (16. jahrh.). Unsere verkürzung liegt also hier nicht vor.

g) Elphinston, Principles of the English Language (1765): *chĕrful* cheerful (vgl. § 192). — *chescake, chezcake* cheesecake. Walker (1791) bezeichnet die aussprache *chizcake* als vulgär (vgl. Engelb. Müller § 139, 5). — *fēarful* (vgl. § 192). — nŏtable (vgl. §§ 31. 174 b). — pĭracy (daneben *pīracy*), zu *pirate* (wohl nur = *pīrate*). — *Southcote* mit *ŭ*, *Southgate* mit *ŭ* und *ou*. — *spĭkenard*, ebenso bei Walker (1791), vgl. Engelb. Müller § 93. Auf die me. schreibung *spyknard* neben *spikenard* (Cent. Dict.) ist wohl kaum viel gewicht zu legen.

Nicht hierher gehören *psalmist* und *psalmody*. Für *psalmist* verzeichnet Elphinston die aussprache *ă* neben *ā* (1787 nur *ă*), für *psălmody* nur *ă*, zu *psalm* mit *ā*. In *psalmody* ist *l* stets, in *psalmist* gewöhnlich lautend (vgl. Engelb. Müller § 264 a). Dem entspricht im heutigen Englisch als schriftaussprache *sălmist, sălmŏdi*, und als lautgesetzliche aussprache *sāmist* (auch *sămŏdi*).

Ebensowenig die aussprache *Shăkespeare*, die der alten schreibung *Shakspear* neben *Shakespeare* entspricht.

Digitized by Google

h) Buchanan (1766, vgl. die tabelle bei Ellis p. 1072 ff.): *bŭlderdash* mit *ă* (*ā* bei Sheridan 1780); vgl. *bald* mit *ā*. — complĕtion mit *ĭ* (Sheridan *ī*), zu *complēte* (*ī*).

i) Steele (1775): foolish mit kürzerem tonvokal als in *fool* (vgl. Ellis p. 1057).

j) Onnen (1782): restŏrable = ristorråhbl (s. 62), vgl. *restorative* = *ristohrateiw*. — twĭlight = twileiht (s. 33).

k) Elphinston, Propriety Ascertained in her Picture (1787): *bŭrfoot* (vgl. § 193). — *cherless* cheerless. — *earwig* = *eric, erig* (*ĕr*) earwig, vgl. auch § 192. — *leap–year* = *lĕp–year*, ebenso *neap–tide* = *nĕp–tide*. — Charakteristisch ist die unterscheidung zwischen răvening = *ravvening*, das in der übertragenen bedeutung »gefräßig« mit *ă* ausgesprochen wird, und *rāvening* als part. praes. in der wörtlichen bedeutung; vgl. *notable* und *probable* (§ 31). — *spoonful* = *spunfool* mit *ŭ*, zu *spoon* (*ū*). — *thĕrefore* und *whĕrefore*, vgl. § 192.

## V. Verkürzungen im 19. jahrhundert und in den mundarten.

§ 199. K. F. C. Wagner (1819): *Hēathfield*, zu *hēath* (vgl. s. 7).

§ 200. Mundartliche verkürzungen heranzuziehen, liegt außerhalb des planes dieser untersuchung. Ich erwähne nur, daß in der gegenwart neben der analogischen oder schriftaussprachlichen aussprache *Māidstone* = *mēidstən* auch die mundartliche *Măidstone* = *medstən* vorkommt. Für *neatherd* begegnet bei Shakespeare als mundartliche form *nettard* (vgl. Franz § 47).

Eine systematische durcharbeitung des English Dialect Dictionary auf das vorliegende problem hin würde gewiß eine menge beispiele für unsere verkürzung liefern.

§ 201. In den eben (§§ 191—199) behandelten beispielen ist die verkürzung des tonvokals im heutigen Englisch wieder zugunsten der analogischen länge aufgegeben worden. Letztere ist also auch innerhalb der ne. zeit in vielen fällen erst nach mancherlei schwankungen zustande gekommen.

## Verzeichnis der benutzten werke und aufsätze.

Bardsley, Dictionary of English and Welsh Surnames. London 1901.

Bauermeister, Zur sprache Spensers auf grund der reime in der Faerie Queene. Diss. Freiburg 1896.

Digitized by Google

Behrens, Französische elemente im Englischen, als anhang zu Kluge, Geschichte der engl. sprache, in Pauls Grundriß² bd. 1. Straßburg 1899.
Bernigau, Orthographie und aussprache in Stanyhursts engl. übersetzung der Äneide. Diss. Marburg 1903.
Berry, Vraie methode pour apprendre facilement l'anglois. Paris 1762.
Blach, Die schriftsprache in der Londoner Paulsschule zu anfang des 16. jahrhunderts. Diss. Berlin 1905.
Bohnhardt, Zur lautlehre der engl. grammatiken des 17. und 18. jahrh. In: Phonet. studien 2, s. 64—82. 187—194. 1889.
Bradley, The Making of English. London 1911.
Brugger, Zur lautlichen entwicklung der engl. schriftsprache im anfang des 16. jahrh. In: Anglia 15, s. 261—344. 1893. Zugleich Züricher diss.
Bülbring, Altenglisches elementarbuch. Heidelberg 1902.
Bullokar, siehe Hauck.
Butler, English Grammar (1634), hg. von Eichler. 1. 2. Halle a. S. 1910. 1913 [= Neudrucke frühne. gramm. 4, 1. 2].
The Century Dictionary Prepared under the Superintendence of W. D. Whitney. 1—6. New York 1889—1891.
The Writing Scholar's Companion (WSC) (1695) ed. by Ekwall. Halle a. S. 1911 [= Neudrucke 6].
Cooper, Grammatica linguae anglicanae (1685), hg. von Jones. Halle a. S. 1911 [= Neudrucke 5].
Daines, Orthoepia anglicana, hg. von Rösler und Brotanek. Halle a. S. 1908 [= Neudrucke 3].
Dalheimer, Die sprache Barclays in The Shyp of Folys (1509). Züricher diss. 1899.
Dibelius, John Capgrave und die engl. schriftsprache. 1901. In: Anglia 23, s. 153—194. 323—375. 427—472.
Diehl, Englische schreibung und aussprache im zeitalter Shakespeares nach briefen und tagebüchern. Gießener diss. 1906.
Dierberger, John Drydens reime. Freiburger diss. 1895.
Driedger, Joh. Königs (John Kings) deutsch-englische grammatiken und ihre späteren bearbeitungen (1706—1802). Diss. Marburg 1907.
Eichler, siehe Butler.
Ekwall, siehe Jones.
Ellis, On Early English Pronunciation. Part. I—V. London 1869—1889.
Elphinston, siehe Engelbert Müller.
Fick, Joh. Christian, Praktische engl. sprachlehre für Deutsche². Erlangen 1797. — ⁶. 1804.
Fick, W., Vokalverkürzung in engl. wörtern germanischer herkunft. 1885. — In: Engl. studien 8, s. 502—510.
Flügel, Allgemeines englisch-deutsches und deutsch-englisches wörterbuch⁴, teil 1, bd. 1. 2. Braunschweig 1891.
Franz, Shakespeare-grammatik². Heidelberg 1909.
Fuhr, Lautuntersuchungen zu Stephen Hawes' Pastime of Pleasure. Diss. Marburg 1891.
Gabrielson, Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron and Swinburne. Diss. Uppsala 1909.

Digitized by Google

Gärtner, Zur sprache von Ralph Robynsons übersetzung von Thomas Mores Utopia (1551). Rostocker diss. 1904.
Gill, Logonomia Anglica (1621), hg. von Jiriczek. Straßburg 1903 [= QF. 90].
Grieb & Schröer, Englisch-deutsches wörterbuch[10]. 1. Stuttgart o. j. (zitiert als: Grieb).
Hackmann, Kürzung langer tonvokale vor einfachen auslautenden konsonanten in einsilbigen wörtern im Alt-, Mittel- und Neuengl. Halle a. S. 1908 [= Studien zur engl. philol. 10].
Harder, Die reime von Butlers Hudibras. Königsb. diss. 1900.
Hart, siehe Jespersen, Hart's Pronunciation of English.
Hauck, Systematische lautlehre Bullokars (vokalismus). Marb. diss. 1906.
Heck, Die quantitäten der akzentvokale in ne. offenen silben mehrsilbiger nichtgermanischer lehnwörter. In: Anglia 29, s. 55—119. 205—255. 347—377. 1906.
Hillenbrand, Die anlehnung romanischer wörter im Engl. an die gelehrten grundformen. Gießener diss. 1909.
Hoelper, Die engl. schriftsprache in Tottels »Miscellany« (1557) und in Tottels ausgabe von Brookes »Romeus and Juliet« (1562). Diss. Straßburg 1894.
Holthausen, Die engl. aussprache bis 1750 nach dän. und schwed. zeugnissen. 1. 2. Göteborg 1895. 1896.
Horn, Historische ne. grammatik. 1. Straßburg 1908.
Jespersen, A Modern English Grammar on Historical Principles. 1. 2. Heidelberg 1909. 1914.
— Lehrbuch der phonetik[2]. Leipzig und Berlin 1913.
— John Hart's Pronunciation of English (1569 und 1570). Heidelberg 1907 [= Anglist. forschungen 22].
Jones, Practical Phonography (1701), ed. by Ekwall. Halle a. S. 1907 [= Neudrucke 2].
Kaluza, Historische grammatik der engl. sprache[2]. 2. Berlin 1907.
Kern, Die engl. lautentwicklung nach Right Spelling (1704) und andern grammatiken um 1700. Gieß. diss. 1913.
Kluge & Lutz, English Etymology. Straßburg 1898.
Kluge, Geschichte der engl. sprache[2]. Straßburg 1899. In: Pauls Grundriß der german. philol.[2] 1 (zitiert als: Kluge).
Köllmann, Die engl. *a*-laute. Diss. Marburg 1889.
Koeppel, Spelling-Pronunciation. Straßburg 1901 [= QF. 89] (zitiert als: Koeppel, Sp.-Pr.).
— Zur engl. wortbildungslehre. In: Herrigs archiv 104, s. 25—66. 1900 (zitiert als: Koeppel).
Levins, Manipulus Vocabulorum (1570). Ed. by Wheatley. London 1867 [= EETS. Orig. Ser. 27].
Löwisch, Zur engl. aussprache von 1650—1750 nach frühne. grammatiken. Jenaer diss. 1889.
Luick, Beiträge zur engl. grammatik. 2. 3. 5. In: Anglia 16, s. 451—511. 20, s. 335—362. 30, s. 1—55. 1894. 1898. 1907.
— Historische grammatik der engl. sprache. Lief. 1. 2. Leipzig 1914.
— Studien zur engl. lautgeschichte. Wien 1903.
— Untersuchungen zur engl. lautgeschichte. Str. 1896.

Digitized by Google

Lummert, Die orthographie der ersten folioausgabe der Shakespeareschen dramen. Halle 1883.
Maistre, Le, d'escole anglois (1580), hg. von Spira. Halle 1912 [= Neudrucke 7].
Mason, Grammaire angloise (1622 u. 1633), hg. von Brotanek. Halle 1905 [= Neudrucke 1].
Mead, The Versification of Pope in Its Relations to the 17th Century. Diss. Leipzig 1899.
Meyer, Ernst A., Englische lautdauer. Uppsala & Leipzig 1903 [= Skrifter utg. af humanistiska vetenskaps-samfundet i Uppsala 8, 3].
Morel, De Joh. Wallisii Grammatica linguae anglicanae et tractatu de loquela. These. Paris 1895.
Morsbach, Me. grammatik 1. Halle 1896.
Moser, Untersuchungen über die sprache John Bales. Diss. Berlin 1902.
Müller, Engelbert, Engl. lautlehre nach Elphinston (1765, 1787, 1790). Heidelberg 1914 [= Anglist. forschungen 43].
— Walt., Theod. Arnolds engl. grammatiken und ihre späteren bearbeitungen. Diss. Marburg 1909.
Muret, Enzyklopädisches engl.-deutsches und deutsch-engl. wörterbuch. 1, 1. 2. Große ausgabe. Berlin 1891.
Murray, New English Dictionary on Historical Principles. 1 ff. Oxford 1888 ff. (zitiert als: NED).
Offelen, siehe Vietor, Die älteste gramm.
Onnen, Kurze und faßliche anweisung zur engl. sprache. Münster 1782.
Ormulum, The, ed. by Holt. 1. 2. Oxford 1878.
Right Spelling, siehe Kern.
Römstedt, Die engl. schriftsprache bei Caxton. Preisschrift. Gött. 1891.
Rost, Die orthographie der ersten quartoausgabe von Miltons Paradise Lost. Leipziger diss. 1892.
Rudolf, Die engl. orthographie von Caxton bis Shakespeare. Diss. Marburg 1904.
Salge, Der vokalismus in den gedichten des Earl of Surrey. Diss. Jena 1887.
Sarrazin, Me. vokaldehnung in offener silbe und Streitbergs dehnungsgesetz. In: Herrigs archiv 101, s. 65—86. 1898.
Schnaar, Die engl. orthographie seit Shakespeare. Marb. diss. 1907.
Schöneberg, Die sprache Skeltons in seinen kleineren werken. Diss. Marburg 1888.
Schröer, Neuengl. aussprachewörterbuch. Heidelberg 1913 (zitiert als: Schröer).
Searle, Onomasticon Anglo-Saxonicum. Cambridge 1897.
Sievers, Ags. grammatik[3]. Halle 1898.
Skeat, Principles of English Etymology. 1. 2. Oxford 1887. 1891.
Smith, De recta et emendata linguae anglicae scriptione dialogus (1568), hg. von Deibel. Halle 1913 [= Neudrucke 8].
Sopp, Orthographie und aussprache der ersten ne. bibelübersetzung von Tyndale. Diss. Marburg 1889.
Spira, Die engl. lautentwicklung nach franz. grammatiker-zeugnissen. Straßburg 1912 [= QF. 115].
Stanyhurst, siehe Bernigau.

Digitized by Google

Swearingen, Die engl. schriftsprache bei Coverdale. Berl. Diss. 1904.
Sweet, A New English Grammar Logical and Historical, 1. Oxford 1900.
Sweet, History of English Sounds. Oxford 1888.
ten Brink, Chaucers sprache und verskunst². Leipzig 1899.
Unna, Die sprache John Heywoods in "The Spider and the Flie". Rostocker diss. 1903.
Vietor, Die älteste deutsch-engl. und engl.-deutsche grammatik (1686. 87). In: Engl. studien 10, s. 361—366. 1887.
— A Shakespeare Phonology. Marb. & London 1906.
Wagner, Karl Frz. Christian, Neue vollständige engl. sprachlehre für die Deutschen. Braunschweig 1819.
— Leopold, Names and Their Meaning. London 1892.
Wallis, siehe Morel.
Weisker, Zweck und einrichtung, reime und akzentangaben, wortschatz und quelle des ersten frühne. reimlexikons (Manipulus vocabulorum. 1570). Gött. diss. 1902.
Wells, Development of Old English Long Vowels. In: Anglia 7. s. 203—219. 1884.
Wille, Die orthographie in Roger Aschams Toxophilus und Scholemaster. Diss. Marburg 1889.
Wright, English Dialect Grammar. Oxford & London 1905.

## Abkürzungen.

NED = Murray.
WSC = The Writing Scholar's Companion.
* = nicht belegt, + = veraltet, X = selten, o = mundartlich, || = gelehrt.

# Wortregister.

Die zahlen beziehen sich auf die paragraphen. Wo die abgeleiteten wörter behandelt worden sind, ergibt sich meist ganz von selbst aus ihrer endung. Daher werden nur solche ableitungen hier vorgeführt, bei denen es nicht ohne weiteres klar ist, wo sie zu suchen seien, oder die mehr als einmal erwähnt worden sind.

*abdominal* 9. 179.
*abusive* 81. 175, 2.
*accusative* 81. 175, 2.
*accusatory* 99. 175, 2.
*acknowledge* 116 h.
*admirer* 44. 45. 174, 2 b.
*agreeable* 30. 175, 1.
*alegar* 116 a.
me. *allderrdom* (Orm) 186 a.
me. *allderrman* (Orm) 186 b. 190.
*almost* 198 e.
me. *annxumnesse* (Orm) 186 a.
|| *apices* 138.
*asterisk* 108.
*asterism* 68. 181.
*asteroid* 108.
*athletic* 59. 60.
*attrition* 88. 179.

*Babylon* 108.
*bacon* 170.
*balderdash* 198 h.
*ballad* 110.
*barefoot* 193. 198 k.
*basilar* 21. 181.
*Beaconsfield* 116 b.
*beadle* 156.
+ *bearherd* 196 n.
*beater* 156.
*bestridden* 144.
*Beverley* 116 b.
*bewilder* 41. 176, 2.
*bitten* 144.
*bitter* 157.
me. *blettcenn* to bless (Orm) 186 a.

Digitized by Google

me. *blettcinng* blessing (Orm) 186 a.
*bluish* 67. 175, 2.
*boatman* 196 c.
*boneless* 198 f.
*bonfire* 122 a.
X *boniform* 116 b.
*booty* 156.
*Brad-* 116 b.
*breakfast* 121 a. 174, 1.
*breech-* 133.
*breeches* 132—135. 171. 174, 2 a.
*brethren* 131.
*brevity* 72. 183.
*Brom-* 121 a.
*Broom-* 121 a.
*Brummett* 121 a.
*brutify* 53. 175, 2.
*brutish* 67. 175, 2.
*buckwheat* 126.
*buxom* 100.

*carder* 156.
*carry* 7. 43.
*carter* 156.
*casual* 10. 174, 2 a. 175, 2.
*cauliflower* 117.
*cavern* 46. 165.
*cavitary* 23. 181.
*chancellor* 197 b.
*chapman* 125 a.
*chastest* 142. 171.
*cheerful* 192. 198 g.
*cheerless* 198 k.
*cheesecake* 198 g.
*chidden* 144.
X *childermas* 119.
*children* 129. 130. 174, 2 a. 188 a.
+ *Christ-cross* 127 a.
*Christendom* 34. 174, 2 a.
*Christie* 115.
*Christmas* 127 a.
*Christopher* 119.
me. *clannesse* 191.
*cleanly* 83. 174, 1. 2 b.
me. *clennesse* 191.
me. *clennlike* (adv.) (Orm) 188 b.
+ *clensieve* 197 d.
*climate* 27. 174, 3.
*closely* 143.
*closet* 48. 170.
*codicil* 108. 179.
+ *colewort* 196 l.
*collier* 41. 43. 45. 174, 2 a.
*collision* 87. 179.
*community* 77. 175, 2.
*comparative* 78. 181.
*competitive* 78. 181.
*completion* 198 h.
*concision* 87. 179.
*conclusion* 87. 175, 2.
*conic* 54. 162. 179.
*consolatory* 96. 179.
*conspiracy* 33. 179.
*countess* 47. 174, 2 a.
*Coventry* 116 c.
*Cran-*, *cran-* 121 b.
*Crane-* 121 b.
*credible* 29. 31. 179.
*credit* 70. 170.
*credulous* 99. 179.
*criminate* 24. 27. 96. 179.
*criminous* 99. 179.
*criss-cross* 127 a.
me. *crisstenndom* (Orm) 186 a. 190.
me. *crisstene* christian (adj.) (Orm) 186 a. 190.
me. *crisstnenn* to christen (Orm) 186 a.
me. *cristenndom* (Orm) 186 a.
me. *cristene* christian (adj.) (Orm) 186 a.
*cruelty* 102. 175, 2.
*cubic(al)* 60. 175, 2.
o *cushat* 117.

me. *dæwwenn* to bedew (Orm) 186 a. 190.
*dangerous* 196 i.
*dearly* 143.
*declamatory* 96. 179.
*declarative* 78. 179.
*declaratory* 96. 179.
*defamatory* 96. 179.
*delusion* 87. 175, 2.
*demurrer* 42. 45. 174, 2 b.
me. *depper* deeper 142.
me. *deppest* deepest 142.
*depravity* 72. 179.
*derivative* 78. 179.
me. *derre* dearer 142.
spätme. *derrer* dearer 142.
me. *derrest* dearest 142.
*desirable* 30. 175, 1.
*dinner* 41. 45. 170. 174, 2 b.
*divinatory* 96. 179.
*divisible* 29. 179.
*dolorous* 99. 181.
*domicile* 108.
*Dorothy* 108.
*dotard* 22. 174, 2 a. 198 f.
+ *dottard* 198 f.
*Down-* 121 c.
*dramatist* 69. 174, 2 a. 179.
*dramatize* 82. 179.
*driven* 144.
*ducat* 110. 170.
*duchess* 47. 165. 174, 2 a. 183.
*duchy* 105. 170.
*Dun-* 121 c.
me. *dunnward* (Orm) 186 b.

*earwig* 192. 198 k.
*Easter* 196 h.
*eastwind* 196 h.
*eatable* 30. 31. 175, 1.
*elaborate* 24. 181.
*elder* 140. 141 a. 188 b.
*eldest* 140. 141 a.
*elision* 87. 179.
*equalize* 82. 174, 2 a.
*errant* 2. 18.



Digitized by Google

*Essex* 127 b.
*establish* 66. 183.
*etheric* 59. 60.
*ethic(al)* 55. 179.
*evaporable* 28. 31. 175, 1.
*evaporate* 24. 181.
*excision* 87. 179.
*exclamatory* 96. 179.
*explanatory* 96. 179.
*exploratory* 96. 179.

*fabular* 21. 179.
X *fabulate* 24. 179.
*fabulous* 99. 179.
*facet* 48. 165.
*famouser* 142.
*farewell* 193.
*fatal* 13. 174, 2a.
*fearful* 192. 198 g.
*feeble* 156.
*feeler* 156.
*fellow* 117.
*fieldfare* 196 i.
me. *fifftiȝ* (Orm) 186 a. 189 a.
*fifteen* 121 d.
*fifty* 121 d.
*filament* 84. 179.
*filigrane* 116 d.
*filler* 157.
*final* 11. 12. 13. 174, 3.
*finial* 11. 174, 3.
*finish* 66. 165. 183.
*finitude* 101. 179.
+ *fippence* 121 d.
*fivepence* 121 d.
*flourish* 66. 165. 183.
*folly* 105. 165. 183.
*foolish* 67. 198 i.
*forehead* 121 d.
*forty* 197 h.
*forward* 197 i.
*freedom* 34. 174, 2a.
*friend-* 83. 176, 2.
*Friesland* 197 d.
*futtock* 123.

*gammon* 115.
|| *genera* 138.
*generant* 17. 181.
*generate* 24. 80. 94. 181.
me. *ȝeorrnfullnesse* (Orm) 186 a.
*glasses* 129. 174, 2a.
*glided* 144.
*globule* 103. 166.
*glorious* 197 b.
*Gloucester* 124.
me. *ȝolldæȝ* (Orm) 186 b.
*gooseberry* 121 e.
*goosherd* 122 b.
*goshawk* 121 e.
*gospel* 125 b. 185.
*gossamer* 121 e.
o *gozzard* 122 b.
*gradual* 10. 181.
*graduate* 24. 174, 3.
*granary* 23. 179.
X *graniform* 116 e.
*granule* 103. 166. 179.
+ *gratulate* 24. 179.
*Greenhill* 196 f.
*greenish* 197 b.
*Greenwich* 121 e.
me. *gresshoppe* (Orm) 187.
me. *gretter* greater 142.
me. *grettest* greatest 142.
*grindstone* 127 c.
me. *grunndwall* (Orm) 186 b.
*guild-* 121 e. 176, 2.

*Haliburton* 116 f.
*halibut* 116 f.
*Halliwell* 116 f.
*Hampstead* 121 f.
*Hampton* 121 f.
me. *hannd-* (Orm) 186 b.
me. *hanndlenn* to handle (Orm) 186 a.
*hasty* 197 b.
*hatred* 197 b.
*having* 147.
*heated* 146.
*Heathfield* 199.
me. *hehhre* higher (Orm) 188 b.
|| *helices* 138.
*heroine* 63. 179.
me. *herrberrȝhe* (Orm) 187.
*herring* 136. 168.
*hidden* 144.
*hind-feet* 197 a.
*hind-legs* 197 d.
*horse-leader* 196 f.
*holibut* 116 f.
*holiday* 1. 116 f. 174, 2 b. 184. 194.
*holiness* 85. 174, 2a. 189 a.
*Holinshed* 116 f.
*hollyhock* 116 f.
*Holy-* 116 f.
*holy-day* 116 f. 174, 2 b.
*homewards* 197 e.
*hostler* 42. 45.
*hot, hotter, hottest* 129. 141 b.
*household* 196 a.
*housewife* 121 f.
*husband* 1. 121 f. 148. 174, 1. 175, 2.
*hussy* 121 f.
*hustings* 121 f.
*huzzy* 121 f.

*included* 146.
*inspiratory* 96. 179.
me. *irrene* eisern (Orm) 186 a.
*Isidore* 116 g. 179.

*Jamieson* 121 g.
*Janet* 48. 165.
*January* 23. 179.
*Jesuit* 70. 179.
*jocular* 21. 181.
*joining* 147. 171.
*Jutland* 121 g. 175, 2.

me. *kippeliȝ* (Orm) 186 a. 190.
*knowledge* 116 h.

Digitized by Google

*laboratory* 96. 181.
*labourer* 196 h.
*ladder* 157.
me. *laffdig* lady (Orm) 186 b.
me. *lah(gh)re* lower (Orm) 188 b.
*lamb* 137. 188 a.
*lammas* 122 c.
me. *lannge* adv. long (Orm) 188 b.
*lapwing* 126.
*last* superl. 141 c. 188 b.
*later* 141 c. 156.
*latest* 141 c.
*latter* 140. 141 c. 156. 188 b.
*laughable* 30. 175, 1.
*lavatory* 96. 181.
*Lazarus* 108.
*leader* 196 f.
*Leamington* 116 i.
*leap-year* 198 k.
*Leicester* 124.
+ *leman* 122 e.
me. *leungre* longer (Orm) 188 b.
*Leominster* 116 i.
*Leonard* 116 i. 167.
*leopard* 116 i. 167.
*Leopold* 116 i.
*lethargy* 116 i.
*letter* 157.
spätme. *leuer* + liefer, + liever 142.
me. *liccness* likeness (Orm) 186 a.
spätme. *lieuer* + liefer, + lieuer 142.
*ligature* 104. 181.
*likely* 191.
*liken* 38. 191.
*Linacre* 116 i.
*lineal* 9. 11.
*linear* 21. 179.
*lineate* 24. 27. 179.
+ *lincloth* 121 h.
*linen* 37. 168. 185.
*linseed* 121 h.
me. *littlesswhatt* (Orm) 186 b.
*living* 147.
*loathsome* 192. 197 b.
*lobule* 103. 166. 181.
*lucrative* 81. 175, 2.
*lyric* 54. 162.
*lyrist* 69. 165. 181.

*Maidstone* 200.
*making* 147. 171.
*manuscript* 116 j. 181.
*marigold* 116 j.
*Maryland* 116 j.
*Marylebone* 116 j.
*matrimony* 109.
*meadow* 114.
*mended* 129.
*mermaid* 121 i.
*merman* 121 i.
*metric* 55. 181.
me. *micclelic* (Orm) 187.
*Michaelmas* 116 j.
*mimic* 54. 162. 179.
me. *minndignesse* (Orm) 186 a.
*Minotaur* 116 j.
*minuend* 108.
*miserable* 28. 31. 175, 1.
*misplacing* 147.
*model* 35. 165.
*moderate* 24. 181.
*modern* 46. 165.
*modest* 110. 165.
*modicum* 108.
*module* 103. 166.
*Monday* 121 i.
*morris* 110.
*muddle* 157.
*mulberry* 122 d.
*music(al)* 60. 175, 2.

*national* 1. 9.
*natural* 9. 179.
*navigable* 28. 179.
*navigate* 24. 27. 179.
*neap-tide* 198 k.
*nearer* 142.
*neatherd* 200.
me. *neghenn* (Orm) 186 a.
*Negropont* 119.
me. *ne(h)hzhenn* (Orm) 186 a.
*neighbour* 198 d.
*nether* 141 d.
*nickname* 126.
*nidificate* 24. 27. 179.
*nidify* 49. 179.
*nidulant* 17. 179.
*nihilist* 69. 174, 2 a.
*nineteenth* 196 i.
*ninetieth* 196 i.
*nobleman* 196 h.
*nodule* 103. 166. 179.
*nomic* 54. 162. 181.
*nominal* 9. 179.
*nominate* 24. 80. 94. 179.
*nonagon* 117. 179.
*nostril* 125 c.
*notable* 30. 31. 174, 2 b. 197 f. 198 g. k.
*notary* 197 f.
*noted* 146. 171.
*noter* 156. 174, 4.
*nothing* 116 k. 171.
*notice* 156. 174, 4.
*nudity* 77. 175, 2.
*nuncheon* 122 e.

*oakum* 194. 196 m.
*Oatlands* 196 f.
*oatmeal* 197 g.
*obscurity* 77. 175, 2.
*older* 141 a.
*oldest* 141 a.
*ominous* 99. 179.
*only* 197 b.
*openly* 143.
*orator* 93. 96.
+ *otherways* 196 h.
*outer* 141 e.
*outmost* 141 e.
*outward* 191.

*padder* 157. 174, 4.
*paddock* 157. 174, 4.



Digitized by Google

*paginal* 11. 179.
*paginate* 24. 179.
*painted* 146.
*pallid* 115.
*pallor* 94. 115.
*parentage* 197 b.
*parity* 76. 181.
*passage* 2. 6. 16.
*patrimony* 109.
*Paul's Churchyard* 196 h.
*peaceable* 194. 198 b.
*perry* 105. 165.
*persuaded* 146.
*petrograph* 119.
*phrenic* 54. 162.
*piecer* 156.
*pinfold* 127 d.
*piracy* 198 g.
*places* 139. 171.
*plaited* 146. 171.
*planish* 66. 165. 183.
X *planisphere* 116 l. 179.
*pleasant* 17. 171. 183.
*pleasure* 104. 171. 183.
*plebiscite* 108.
X *plenilune* 118. 179.
*plumule* 103. 175, 2.
*plumy* 106. 175, 2.
*polar* 21. 174, 2 a.
*posthumous* 108.
*potentate* 198 a.
*poulterer* 198 f.
*preparatory* 96. 181.
*presidiary* 23. 181.
*priesthood* 196 a.
*primer* 41. 45. 170. 174, 2 b. 179. 181.
*primrose* 121 j. 179.
|| *primula* 108. 179.
*prison* 170.
X *prithee* 116 l. 171.
*privacy* 33. 179.
*privative* 78. 179.
*privy* 106. 170.
*probable* 28. 31. 174, 2 b. 198 k.
X *proclamatory* 96. 179.
*proclivity* 72. 179.
*profanatory* 96. 179.
*profanity* 72. 179.
*proses* 139. 171.
*provocative* 198 f.
*psalmist* 198 g.
*psalmody* 198 g.
*pupil(l)ize* 82. 175, 2.
*purify* 53. 175, 2.
*purity* 74. 174, 2 a. 175, 2.

*radical* 9. 179.
X *ramicorn* 116 m. 179.
*ramulose* 108. 179.
*rapine* 63. 165.
*rarefy* 49. 179.
*rarity* 72. 179.
*rational* 9. 181.
*ravening* 198 k.
*reachless* 198 e.
*really* 143.
*reasonable* 30. 196 k.
*regicide* 118. 179.
X *renule* 103. 179.
*resilient* 40. 181.
*restorable* 198 j.
*restorative* 198 j.
*reticle* 32. 179.
*retina* 108. 181.
*revision* 87. 179.
*Rhenish* 67. 168. 174, 2 a. 179.
*rhetoric* 54. 59. 179.
*ridden* 144.
*riddle* 112.
*rider* 44. 45. 174, 2 b.
*ridicule* 103. 179.
*risen* 144.
*risible* 29. 179.
*ritual* 10. 179.
*riven* 144.
*roband* 125 d.
*robbin* 125 d.
*roborant* 17. 179.
*Rochecliffe* 127 e.
*Roman* 15. 174, 3. 196 h.
*Rosa-* 116 m.
*roundlet* 198 c.
*rowlock* 116 m.
*rudiment* 84. 175, 2.
*ruinous* 99. 175, 2.
*runic* 60. 175, 2.

*sacrifice* 108.
*sacrilege* 119.
*sacristan* 15. 174, 3.
X *salacity* 74. 179.
me. *sammtale* (Orm) 187.
*scenic* 54. 162.
*scholar* 21. 170.
*screech-* 135.
*scribble* 113. 179.
*scritch-* 135.
*secretary* 23. 179.
*seemer* 156.
me. *sefennde, seffnde* seventh (Orm) 187.
me. *sellþe* (Orm) 186 a.
me. *seoffnde* seventh (Orm) 189.
me. *seollþe* (Orm) 186 a.
X *setule* 103. 179.
*shadow* 114.
*Shakespeare* 198 g.
+ *shamefast* 196 h.
*shelter* 115.
*shepherd* 121 k. 189 b.
*sheppeck, sheppick* 122 f.
X *shepp(e)y* 105.
o *shepstare* 121 k.
*sheriff* 121 k.
+ *shidder* 196 j.
*shitten* 144.
*shriven* 144.
*sick-* 85.
me. *siggefasst* (Orm) 187.
*Simeon* 108.
*Simkin* 115.
*sinuous* 99. 181.
X *sirrah* 115.
*Smithfield* 126.
*smitten* 144.
*sodden* 144.
*southard* 121 k.
*Southcote* 198 g.

Digitized by Google

*southern* 1. 46. 83. 144. 168. 175, 2.
*Southgate* 198 g.
*southward* 121 k.
*Southwark* 121 k.
*Southwick* 121 k.
*Spaniard* 22. 174, 2 a.
*Spanish* 67. 168.
*species* 14, anm. 108.
*specify* 14, anm. 49.
*specimen* 14, anm. 108. 181.
*spheric* 54. 162.
*spherule* 103. 166. 179.
*spick-and-span(-new)* 116 n.
*spicule* 103. 166. 179.
*spikenard* 198 g.
*spinule* 103. 166. 179.
+ *spleensick* 196 i.
*splenic* 54. 162.
*spoken* 145.
*spoonful* 198 k.
*spumous* 99. 175, 2.
X *stablish* 66. 183.
|| *stamina* 138. 179.
*staminal* 9. 179.
*staminate* 24. 179.
*Stan-* 121 k.
+*staniel*, +*stanyel* 121 k.
*starboard* 123.
*stationer* 44. 174, 2 a.
*statue* 110.
*Steelyard* 196 b.
*steerage* 8. 196 m.
*Stephano* 108.
*stiff-* 85. 176, 2.
*stipitate* 24. 179.
*stipula* 108.
*stipule* 103. 166.
*stirrup* 124.
*stolen* 145.
*Strafford* 121 k.
*Strat-* 121 k.
me. *strenncpe* (Orm) 186 a.
*Stretton* 121 k.
*striven* 144.
*strophic* 55. 181.
*Suffolk* 121 k.
*surety* 102. 175, 2.
*Surrey* 121 k.
*Sussex* 121 k.
*Sutton* 121 k.
*Swedish* 67. 174, 2 a.
*sweeter* 142.
*sweetest* 142.
*Swin-* 121 k.

*tabular* 21. 181.
*tabulate* 24. 181.
*tadpole* 121 l.
*teaching* 147.
*therefore* 192. 198 k.
*threepence* 116 o. 171.
*thriven* 144.
*throttle* 113.
*titular* 21. 174, 2 a.
*tonic* 54. 162.
*toothless* 196 e.
*toper* 156.
*tousle* 113.
*tri-* 117.
*tribune* 110.
*triturate* 24. 179.
*trochoid* 108.
*trollop* 2. 110.
*tropic* 54. 162.
*tubule* 103. 175, 2.
*twilight* 198 j.
*twopence* 1. 116 o. 171.
*Tynemonth* 121 l.
*tyrannize* 82. 174, 2 a.

*uncleanness* 191.
*uniform* 196 h.
*usual* 14. 175, 2.
*utmost* 140. 141 e. 175, 2.
*utter* 140. 141 e. 175, 2.
me. *utterlike* (Orm) 188 b.

*vagabond* 108.
*valley* 110. 183.
*vanity* 72. 174, 2 a. 183.
*vasiform* 116 p.
*vicious* 99. 167.
*vilipend* 116 p.
*vinegar* 116 p.
*vineyard* 121 m.
*visage* 5. 165.
*viscount* 196 k.
*visit* 70. 165.
*visor, vizor* 91. 165.

*wainscot* 128.
*waistcoat* 127 f. 148.
*walrus* 125 e.
+ *wapentake* 116 q.
*Warham* 121 n.
*Warwick* 121 n.
*Wednesday* 122 g.
*wherefore* 192. 198 k.
*Whit-* 121 n.
*Whitaker* 116 q.
*White-* 121 n.
*Whitsuntide* 1. 121 n.
*whittle* 112.
*whoredom* 196 i.
*whoreson* 196 c.
*wider* 142.
*wilderness* 41. 85. 174, 2 a. 176, 2.
*wimberry, winberry* 121 n.
*Winchester* 121 n.
*wind* 119. 176, 2.
*wind-* 127 f.
*Windebank* 119.
*windlass* 127 f.
*windmill* 119. 127 f. 176, 2.
*window* 119. 176, 2.
*wineberry* 121 n.
*wine-press* 196 d.
*wisdom* 1. 34. 144. 169. 174, 1. 186 a.
*woman* 121 n. 186 b. 189 b.
*written* 144.
*Wyndham* 127 f.

*Yarmouth* 121 o.
*yeoman* 196 g. k.

*zealot* 97. 165.
*zealous* 99. 165.

Freiburg i. B. Ed. Eckhardt.

Digitized by Google

# WALTER PATER UND HEGEL.

Über Walter Pater ist schon recht viel geschrieben worden. Aber noch niemand ist es gelungen, das allmähliche werden seiner früheren kunstanschauungen schritt für schritt darzustellen. Genaue forschungen würden zeigen, daß der deutsche einschlag in Walter Pater ein ganz beträchtlicher ist. Wohl nennt jedes buch über Pater Goethe, aber mit einer bloßen erwähnung oder ein paar nichtssagenden wendungen ist es nicht getan. In meinen *Streifzügen durch die neueste englische literatur.* s. 83, habe ich auf Paters geistesverwandtschaft mit Novalis und darüber hinaus mit Fichte hingewiesen. Heute möchte ich eine bestimmte seite des verhältnisses zwischen Pater und Hegel behandeln. Eine beleuchtung dieses verhältnisses nach allen seiten hin muß ich auf eine spätere, größere veröffentlichung versparen.

Hinlänglich bekannt ist es, daß Hegel in Paters Essai über Winckelmann (geschrieben 1866, gedruckt 1867, neu erschienen in dem bande *Renaissance* 1868) Hegel mehrfach mit namen nennt. Er führt am eingang des aufsatzes einen satz an, der Hegels *Philosophy of Art* entnommen sei. Gemeint ist Hegels *Ästhetik*, die das zitat auf s. 83 oben (in bd. 10, 1 der gesamtwerke, Berlin 1835) enthält. Im zweiten teil seines aufsatzes (s. 219) übersetzt Pater einen ganzen abschnitt aus der *Ästhetik* (bd. 10, 2, s. 377 ff.) und nennt wie im ersten fall Hegel mit namen. Der abschnitt zeichnet sich durch stilistische schönheit, durch den ausdruck der begeisterung und durch reiche phantasie aus. Er spricht von dem plastischen sinn, der allen großen Griechen des Perikleischen zeitalters innewohnte. Hier war eine jener stellen, die sich wie blühende oasen auf weiter sandwüste abhoben. Pater fühlte sich von allem schönen, so auch hier angezogen. Ja, er steigerte sogar in seiner übersetzung das element der schönheit, das er in Hegel gefunden

Digitized by Google

hatte, wie denn überhaupt das steigern, das ausreifenlassen eines schönheit bergenden gedankens Paters eigenart ist.

Hegel wird aber noch zwei male mit namen genannt. Das eine mal (s. 211) wird von der kunst Ägyptens gesprochen, die in ihrer architektonischen wirkung nach Hegels ausdrucksweise ein Memnon sei, der auf den tag des griechischen, des humanistischen geistes mit seiner redegewalt warte. — Hegel spricht wiederholt von den Memnonen Ägyptens, die ihm recht viel zu sagen wissen. Am höchsten schwingt er sich auf im zweiten teil der *Ästhetik* (bd. 10, 1, 461):

»Besonders merkwürdig sind jene kolossalen Memnonen, welche in sich beruhend, bewegungslos, die arme an den leib geschlossen, die füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig der sonne entgegengestellt sind, um von ihr den strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. . . . Als symbol aber ist diesen kolossen die bedeutung zu geben, daß sie die geistige seele nicht frei in sich selber haben, und die belebung daher, statt sie aus dem innern entnehmen zu können, welches maß und schönheit in sich trägt, von außen des lichts bedürfen, das erst den ton der seele aus ihnen herauslockt.«

Diese schöne stelle hatte Pater im sinn, als er von Hegels schöner ausdrucksweise sprach. Von »dem griechischen geist mit seiner redegewalt« wird hier ebensowenig wie von den andern von Memnonen handelnden stellen (zb. 10, 2, 282) gesprochen. Pater hat einfach seiner eigenart gemäß Hegels gedanken gesteigert, durch die fortführung einer gegebenen linie das vorliegende gebilde harmonisch vervollständigt.

Dann wird noch Hegels erwähnung getan bei der besprechung der christlichen kunst (s. 224), wo es heißt: *The religious spirit, as Hegel says, smiled through its tears.* Dies geht auf den folgenden satz der *Ästhetik* zurück (10, 1, 204): »Dieser ausdruck ist im romantischen überhaupt das lächeln durch tränen.« Aber merken wir uns wohl! Hegel spricht hier nicht von der christlichen bildenden kunst, sondern von der alten, ernsten italienischen musik, die klage und lust in sich vereine, den schmerz gewissermaßen verkläre. Ein schöner gedanke! Durch die mystische, romantische schwermut der christlichen kunst schimmert doch noch die alte, selige heiterkeit des ideals hindurch. Pater aber sagt uns hier, im sinne einer steigerung, daß es die alte heidnische, griechische

Digitized by Google

heiterkeit sei, die uns in der christlichen verklärung des leidens entgegenlächle. Diese auffassung veranlaßte Pater, in seinem Renaissancebändchen auch einen aufsatz über eine altfranzösische geschichte aus dem 13. jahrhundert, *Aucassin et Nicolette*, zu bringen. Pater wollte damit sagen: Die renaissance fängt nicht erst im 15. jahrhundert an. Der alte heidnische geist der heiterkeit war nie erstorben. Er hat weitergelebt und bricht gelegentlich durch die mystik des mittelalters hindurch. Damit gab Pater einem schönen gedankenbilde im Winckelmannschen Essai die symmetrische entsprechung; denn hier hatte er angedeutet, daß wir schon bei den Griechen neben der klassischen heiterkeit die mystik und das leid der romantik gelegentlich vorfinden. — Bei Paters behandlung des Hegelschen ausdrucks vom lächeln durch die tränen interessiert uns wieder die neigung zum ausreifenlassen, zum weiterspinnen. Pater findet in Hegel etwas vor, das den keim zu einem neuen gedankengebilde enthält, und so läßt er ihn in der wärme seines eigenen gemüts ausreifen.

Damit sind aber Paters beziehungen zu Hegel noch lange nicht erschöpfend dargestellt. Die auffallendste verbindungskette ist die Hegelsche evolution der kunstformen und künste, die Pater restlos übernimmt. Von der symbolischen geht es aufwärts zur klassischen kunstform, die schließlich der romantischen weichen muß. Diese kunstformen finden in den künsten ihr reales dasein, ihre verwirklichung im sinnlichen material.

»Die symbolische kunst erlangt ihre gemäßeste wirklichkeit und größte anwendung in der architektur . . ., für die klassische kunstform dagegen ist die skulptur die unbedingte realität . . .; die romantische kunstform endlich bemächtigt sich des malerischen und musikalischen ausdrucks in selbständiger und unbedingter weise, sowie gleichmäßig in der poetischen darstellung« (10, 1, 116).

Hegel hielt daran fest, daß die kunst stets die aufgabe habe, »die idee für die unmittelbare anschauung in sinnlicher gestalt« darzustellen. So gibt sich der geist in den formen der kunst das bewußtsein. Der geist aber, »ehe er zum wahren bewußtsein seines absoluten wesens gelangt, hat einen . . . verlauf von stufen zu durchgehen«, und diesen stufen entsprechen wiederum die verschiedenen kunstformen (10, 1, 94), so daß

Digitized by Google

die entwicklung der kunst selber eine geistige und allgemeine ist, »indem die stufenfolge bestimmter weltanschauungen als des bestimmten, aber umfassenden bewußtseins des natürlichen, menschlichen und göttlichen sich künstlerisch gestaltet« (10, 1, 95). Wir haben es also mit zwei nebeneinanderlaufenden und gegenseitig schritthaltenden evolutionen zu tun, mit der evolution des geistes und der evolution der kunstformen.

Der symbolischen architektur, wie wir sie beispielsweise in Ägypten finden, will diese gestaltung des geistes noch nicht recht gelingen. Das geistige hat sich »in seinen zwecken, außengestalten, noch nicht selbst erfaßt und zum objekt gemacht« (10, 2, 286). Das symbolische »bringt es, statt zur identität des inhalts und der form, nur zur verwandtschaft beider« (10, 2, 256). Hier stehen wir noch einem bloßen erstreben gegenüber. Das erreichen des ideals erblicken wir in der griechischen skulptur. Hier ist eine »abgeschlossene einigung des inhalts und der ihm schlechthin angemessenen gestalt« (10, 2, 3) zustande gekommen. Form und inhalt heben sich gegenseitig auf. Keines überwiegt auf kosten des andern. Es ist das große verdienst der Griechen, ihrer kunst absichtliche beschränkung auferlegt zu haben. Nur die eine seite der wirklichkeit, nur die räumlichen formen der konkreten menschlichen leiblichkeit werden dargestellt. Auf die vorteile der malerei, auf den farbenzauber wird von vornherein verzichtet. Der erscheinende punkt der subjektivität, der konzentrierte ausdruck der seele als seele, der blick des auges fehlt (10, 2, 360). »Nur das bleibende, allgemeine, gesetzmäßige in der menschlichen körperform hat das skulpturwerk darzustellen« (10, 2, 374). Zur zeit der Griechen war der mensch noch in der sinnlichen weise des bewußtseins befangen, und seine religion war »eine religion der kunst und ihrer sinnlichen darstellung« (10, 1, 136). Die kunst war »die höchste form, in welcher das volk die götter sich vorstellte und sich sein bewußtsein von der wahrheit gab . . . Die künstler haben der nation den bestimmten inhalt der religion gegeben« (10, 1, 133).

In den romantischen künsten wird das ideal überschritten (10, 1, 106). »Die innerlichkeit feiert ihren triumph über das äußere« (10, 1, 105). Im Christentum weist die kunst über sich selbst hinaus (10, 1, 134). Die beschränkung, die

Digitized by Google

das geheimnis der griechischen kunst ausmachte, ist aufgegeben. Jetzt hat auch die kunst aufgehört, das höchste bedürfnis des geistes zu sein (10, 1, 135), und der mensch hat eingesehen, daß »die manifestation der wahrheit in sinnlicher form dem geiste nicht wahrhaft angemessen sei« (10, 1, 137). Eine die beiden seiten der kunst und religion umfassende philosophie kann hier allein befriedigung schaffen.

Diese ganze Hegelsche kunstphilosophie finden wir in Paters Essai über Winckelmann wieder. Es gibt keinen einzigen satz in dem von mir soeben vorgetragenen abschnitt, der nicht an irgendeiner stelle des Paterschen aufsatzes sein deutliches abbild aufzuweisen hätte. Ich kann natürlich nicht auf jede einzelne entsprechung eingehen. Ich muß mich mit einer auswahl begnügen.

Da scheint mir zunächst besonders wichtig zu sein, daß Pater jener vorhin erwähnten theorie von der doppelten, schritthaltenden evolution des geistes und der kunstformen huldigt. So sagt er s. 210 ganz in Hegelschem sinne, aber in gemeinverständlicher form:

But as the mind itself has had a historical development, one form of art . . . may be more adequate than another for the expression of any one phase of that development . . . The arts may thus be ranged in a series, which corresponds to a series of developments in the human mind itself.

Dann setzt Pater die eigenarten der architektur, die symbolisch sei, auseinander und schildert die malerei, musik und poesie als die künste der romantischen epoche.

Pater hat natürlich die Hegelschen gedanken sehr oft gesteigert und harmonisch verziert. Öfters aber hat er sich mit einer einfachen übernahme schon vorhandener dekorationen begnügt. Man beachte die folgenden wörtlichen übereinstimmungen:

| Pater. | Hegel. |
|---|---|
| 204: *the mystical art of the middle age, which is always struggling to express thoughts beyond itself.* | 10, 1, 134: eine zeit, in welcher die kunst über sich selbst hinausweist. |
| | 10, 1, 104: ist die romantische kunst das hinausgehen der kunst über sich selbst. |
| 205: *as in the middle age from an exaggerated inwardness.* | 10, 1, 105: Die innerlichkeit feiert ihren triumph über das äußere. |
| 205: *the manyheaded gods of* | 10, 1, 99—100: Hier spricht |

Digitized by Google

*the East . . . are at best overcharged symbols.*

213: *but this element of colour in it* (in der skulptur!) *has always been more or less conventional . . . It was maintained chiefly as a religious tradition.*

217: *There is no Greek madonna; the goddesses are always childless.*

212: *and at first sight sculpture, with its solidity of form, seems a thing more real and full than the faint abstract world of poetry or painting. Still the fact is the reverse. Discourse and action show man as he is, more directly than the play of the muscles and the moulding of the flesh; and over these poetry has command.*

217: *The Laocoon marks a period in which sculpture has begun to aim at effects legitimate, because delightful, only in painting.*

Hegel von der symbolischen kunst des Morgenlands.

10, 2, 360: Zwar kommen . . . beispiele von mehrfarbigen statuen vor . . . In gleicher weise müssen wir abrechnen, was sich durch das traditionelle der religion in die kunst . . . hineindrängt.

10, 2, 427: Ein interessanter gegenstand zb. ist es, daß die mutter ihr kind stillt, die griechischen göttinnen aber sind immer kindlos dargestellt.

10, 2, 355: Die skulptur scheint daher die der natur getreuste weise für die darstellung des geistigen zu haben, und die malerei wie die poesie dagegen unnatürlich zu sein . . . Dennoch verhält sich die sache gerade umgekehrt. Wenn das skulpturbild wohl die natürlichkeit für sich voraus zu haben scheint, so ist doch gerade diese durch die schwere materie dargestellte leibliche äußerlichkeit und natürlichkeit nicht die natur des geistes als geistes. Als solcher ist die äußerung in reden, taten, handlungen, die sein inneres entwickeln, und ihn zeigen, wie er ist.

10, 2, 439: Nach Hegel ist Laokoon schon zu maniriert und weist auf eine spätere periode.

Ich habe diese einzelheiten noch besonders vorgeführt, um den beweis zu erbringen, daß Pater sich in Hegels *Ästhetik* geradezu vertieft hat. Er hat das dreibändige werk sorgfältig durcharbeiten müssen, um stellen aus allen teilen verwenden zu können. Seine übersetzungen beweisen, daß er Hegels sprache ganz richtig verstanden und auch in die schwierigsten Hegelschen probleme einzudringen vermocht hat. Wenn Pater das abstrakte der Hegelschen *Ästhetik*, das besonders in den einleitungen und »einteilungen« wuchert — denn Hegel war bemüht, die kunst als teilstück seines systems uns vor augen zu führen —, soviel als möglich abgestreift und sich

Digitized by Google

dem leichter faßbaren zugewendet hat, so ist das nicht verwunderlich bei einem sucher nach schönheit, die die abstrakte blässe von sich wies.

Pater ist ja nicht als bloßer plagiator zu beurteilen. Man lese den Essai! Er wirkt selber ästhetisch, weil er wie aus einem guß ist. Ein bloßes flickwerk von gestohlenen zitaten ließe eine solche einheit des eindrucks niemals in uns aufkommen. Pater hat, was für ihn die quintessenz der drei bände der Hegelschen *Ästhetik* ausmachte, in ein paar knappe abschnitte seines Essais hineingedrängt. Wenn er stellen wörtlich anführte, so steigerte er ihre schönheit ganz wesentlich. Hegels farblose formel von »der durch die schwere materie dargestellten leiblichen äußerlichkeit und natürlichkeit« verwandelt Pater in den lichtvollen, plastischen ausdruck: *the play of the muscles and the moulding of the flesh.* Hegels lob auf die malerei, die durch die »farbe des gesichts und dessen licht und schatten« eine »pathognomische erscheinung« darstellen und so dem gesicht lebendigkeit verleihen kann (10, 2, 356), wird zu dem hübschen harmonischen satz (212): *Painting, by the flushing of colour in the face and dilatation of light in the eye . . . can refine most delicately upon a single moment of passion, unravelling its subtlest threads.* — Solche beispiele ließen sich leicht vermehren. Dazu kommt noch, daß Pater die Hegelsche theorie durch prächtige beispiele glänzend zu erläutern weiß. So beschreibt er, um den unterschied zwischen der klassischen skulptur mit ihrer innern und äußern harmonie und der christlichen, romantischen malerei mit ihrem drang hinaus über die gestaltungsgrenzen zu veranschaulichen, Angelicos Krönung der jungfrau und die Venus von Melos. So zeigt er am konkreten, was Hegel am abstrakten bewiesen hatte.

Wir können also sagen: Pater hat Hegels *Ästhetik* in großen zügen zu der seinigen gemacht. Er hat aber das sinnliche schöne element gesteigert und gute beispiele zur erläuterung der theorie geliefert.

In einem punkte schließt er sich Hegel nicht an, da, wo der philosoph behauptet, die kunst könne die menschenseele heutzutage nicht mehr wie zur zeit der Griechen ganz und restlos ausfüllen. Hier hegt Pater immer noch hoffnung. Würden wir die kunst aus jenen einfachen, ruhigen, schönen verhältnissen, wie sie zur zeit der Griechen galten, entwachsen lassen, dann

Digitized by Google

könnte sie unsern geist nie und nimmer befriedigen. Die kunst muß den modernen verhältnissen gerecht werden. Eine moderne kunst, die die griechische heiterkeit und ruhe und allgemeinheit, aber auch das gleichgewicht zwischen der form und einer äußern und innern modernen welt aufwiese, könnte unserm menschengeist harmonie, einheit mit sich selber bringen. Hier geht Pater über Hegel hinaus, der (10, 1, 135) wohl hoffte, die kunst werde sich immer mehr steigern und vollenden, aber nie mehr eine herrschende stellung im menschlichen leben wie bei den alten einnehmen. Für Pater geht die evolution weiter. Die poesie wird heute in ihre rechte treten. Sie wird uns das moderne leben zeigen, wie es vom magischen netz der notwendigkeit um und um durchwoben ist, in einer darstellung, der die alte heiterkeit und ruhe innewohnt. Goethe, die vereinigung des hellenischen und romantischen ideals, hatte sich diese hohe aufgabe gestellt, hat sie auch erfüllt. Auch die romane Victor Hugos lassen uns die größe einer kommenden modernen kunst ahnen.

So bleibt Pater durch und durch jünger der kunst, ist sich aber bewußt, daß beim modernen menschen das problem der einheit mit sich selber das verwickeltste ist. Seine weiterentwicklung zeigt, wie die kunst ihm doch nicht alles sein konnte. Während der nächsten jahre aber ist er bemüht, den weg zu finden, der ihn zu einem seelenzustande führt, wo die kunst vollgehalt des lebens sein kann.

Ich habe mein versprechen gelöst: die eine seite des verhältnisses zwischen Pater und Hegel zu beleuchten. Es gibt aber noch mindestens drei andere seiten, die für die entwicklung der Paterschen kunsttheorie in betracht fallen. Wer das schlußwort der »Renaissance« kennt, fühlt vielleicht schon aus den obigen angaben heraus, wie Hegel hier anregend gewirkt haben mochte. Über diese eine seite will ich mich jetzt nicht äußern. Auch nicht über die zweite seite, die Hegel schon aufweist, und die hauptsächlich für Wilde richtunggebend war. Von der dritten seite will ich nur das verraten, daß die theorie von der kunst um der kunst willen, die Pater im schlußwort der »Renaissance« namentlich erwähnt, und die zu Wildes credo wurde, schon bei Hegel fix und fertig vorliegt. Das englische ästhetentum geht also zum teil auf Hegel zurück, der einseitig ausgebeutet wurde. Das werde ich später zu beweisen haben.

Digitized by Google

In der berühmten beschreibung der Gioconda im Essai über *Leonardo da Vinci* macht sich nun ein französischer einfluß geltend[1]), der im Renaissanceschlußwort wieder durchleuchtet. Wilde, der die quelle kannte, kehrte wieder zu ihr zurück und hat in seinem roman *Dorian Grays bildnis* ganz ausgiebig aus ihr geschöpft. Auch diese wichtigen beziehungen werde ich in meiner späteren veröffentlichung eingehend darstellen.

Dresden. Bernhard Fehr.

1) den ich eingehend besprochen habe in meinem aufsatz »Walter Paters beschreibung der Mona Lisa und Théophile Gautiers romantischer Orientalismus« in Herrigs archiv 135.

Digitized by Google

# "*THE REAL OSCAR WILDE*".

Mr. Robert H. Sherard, well-known as the author of two works consecrated to the memory of his friendship with Oscar Wilde, has brought out yet another large volume on that seemingly inexhaustible subject[1]), — an event, by the way, for which it would appear that I am partly responsible, inasmuch as the author states in the Preface to his book that its publication was prompted by some remarks that occur in my treatise, *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose-Writings of Oscar Wilde*[2]). The remarks alluded to were to the effect that Mr. S.'s *Life of Oscar Wilde* (1906), although "it remains our chief source of information concerning the external facts of the poet's life," yet does not "quite satisfy us on all points," — an addition that was obviously somewhat resented by Mr. S., and by which I meant to imply that the various statements and revelations made by Mr. S., however interesting in themselves, do not greatly aid us towards an appreciation of Wilde the artist, the maker of literature, and that they give us far more of the man's gestures than of his genius. Let me add that I had, and have, no desire to blame that devoted friend of Wilde's for not succeeding in a task he presumably had no ambition to achieve . . .

As regards Mr. S.'s new volume, the criticism just quoted seems to me to hold good of it also, — if less so, however, than in the case of the preceding one, this may be partly due to the fact that in the intervening ten years there have appeared not a few books or essays by other writers dealing fully enough, if not exclusively, with Wilde in his capacity as author. We

---

[1]) Robert Harborough Sherard, *The real Oscar Wilde*, London (1915), Pr. 12/6 net.

[2]) Gothenburg, Wettergren and Kerber, 1914.

Digitized by Google

are still under the impression that, although Mr. S. may boast an acquaintance with Wilde extending over more than seventeen years, yet he can hardly have been one of those whom the latter used to admit into a close or assiduous familiarity, or make participants of his intellectual adventures and experiences. And though in the eyes of the general reader Mr. S. has come to stand somewhat in the position of Wilde's only and authorized biographer, it is perhaps well to remember that there are other friends of his still alive whose reminiscences, if they cared to set them down on paper, would prove of a yet more illuminating character. Mr. S., according to his own statement, did not at any epoch of their acquaintance live in Wilde's constant society, and for years did not meet him except at rare intervals, and these years happen to be those in which Wilde's richest development took place, and during which he achieved his most brilliant successes. We are not surprised, then, to find in the 424 pp. that make up *The real Oscar Wilde* much that, while it wears the seal of authenticity, is evidently founded upon hearsay, and also a good deal that has no immediate relation to the subject, and is so much padding. However, let us take the book for what it is, and recognize in it without grudge such merits as it may justly claim to possess.

Mr. S.'s latest production might be conveniently described as, in the essential, a mere replica of his *Life of Oscar Wilde*, being written in the same apologetic vein and relying for its effect on much the same arguments and testimonies as were already brought forward in that book. It is not the work of a critic and an artist, as for instance Mr. Arthur Ransome's monograph on Wilde, and it does not seem to adapt itself to any preconceived plan or scheme of structure, but just goes on, in an easy rambling fashion, laying chapter to chapter, and taking note of any good finds that may present themselves by the way. The writer, to quote a clever saying, has not had the time to be succinct. Esteeming, no doubt, with many an honest biographer before him, that nothing that bears any reference, however slight, to the life or character of a great man can be wholly void of interest, and having met, moreover, during his long career as a journalist, quite a crowd of remarkable people who were either personally acquainted with his hero, or took up some position or other towards his

Digitized by Google

writings, he deftly fills up the gaps in his narrative with a variety of recollections and anecdotes, such as the ordinary reader likes to find in this sort of book, and which are sometimes of a very humorous description[1]).

There is, however, no great harm in this method of writing a man's *Life*, for Mr. S. happens to be a good *raconteur*, and we do not really forget the main purpose of his work, or lose sight of its central figure, save once or twice. Not that his book helps us very much towards a more intimate knowledge of Wilde's artistic genius, though it does go a little more fully into these matters than his previous endeavours in the same line; I have already noted this shortcoming of his talent as a biographer. But it creates a vivid mental vision of the man Wilde, as the author knew him for years in actual life. Love and friendship here conjure up once more, from the shadowy reign, the woe-becrowned and sphinx-like spirit of him who was once the "King of Life," and whose name is marked for ever, in men's records, with the stain of ignominy. Once more, that impassioned and fever-haunted life slowly unrolls itself to our inward eye in all its phases and aspects, some of which we are inclined now, in the light of subsequent events, to endue with a strange symbolic meaning: the early days of brilliant academic triumphs, the "aesthetic" buffoonery on on American lecture platforms, the comet-like apparition in Paris, the few years of drudgery for daily bread in the garb of an Editor of a ladies' weekly, the brief interspace of semi-Bohemian splendour and social predominance, the dreadful downfall, the long nightmare in gaol, the closing period of sordid misery and shattered health. We are again reminded of the man's generosity and large-heartedness, of his courage in the face of ruin, of his gentleness and sweetness of temper,

[1]) Thus there is a capital story of an interview with the "divine" Sarah: — "I had been, as usual, received by Sarah in her studio, which was lined with cages of animals and birds, and just behind Sarah, as she sat by my side, wringing her hands and dabbing her eyes over the sad fate of *ce cher Oscar, si bon, si doux*, a large, obscene ape, with a multi-coloured posterior, was disporting itself, as I thought, after its kind . . . The beast certainly did everything he could to cast ridicule on the pathetic scene which was being enacted by Sarah for my especial benefit. He stuck out his tongue, he winked a deliberate eye, he smacked his posterior, as he turned it upon us, as though to draw my attention to its many iridescent hues" etc. (p. 269—270).



Digitized by Google

when once chastened by his sorrows, and we find ourselves engaged once more in the hopeless task of drawing up the intellectual and moral balance-sheet of a man who certainly had his full share of our common human weaknesses, but in whom there was so much more that is adorable and rare. His incorrigible flippancy, his clamorous self-assertion, his unquenchable thirst for the pleasures of the senses, — all these things are made note of and duly reproved, just as the author makes no attempt to palliate Wilde's actual offence against Society, for which he expresses his loathing and lack of comprehension. And then there is the finer and the worthier side of the man, the something about him that so strangely captivated the minds of those who came under his spell, until they sometimes "refused to believe him mortal," — the indestructible and divine essence of his genius, which, after these long years, still radiates its subtle magic through the glooms of a miserable and shameful close. And we are set musing on the exquisite refinement of his work, his elevated conception of the artist's craft, his scorn of philistinism, of professional narrowness, and recognize in him that spirit of disinterested curiosity, that imaginative ardour, which will always remain the prerogative of those who are absorbed into an inward vision, a dream of transcendent beauty . . .

Perhaps certain among us would have wished for a few more shades in Mr. S.'s dazzling picture of the real Oscar Wilde, for a streak or two of a bolder touch, for a greater firmness of outline to hold it all together. Perhaps even such readers as are confirmed admirers of Wilde will deem Mr. S.'s portraiture to be no good likeness at all, and set it down for a piece of hyperbolical, though well-meaning, *post mortem* flattery. What matter! What if Mr. S. has chosen to conceive of Oscar Wilde as a sort of ideal entity, or archetype, whose mortal frailties and shortcomings are negligible? Is it not the proper part of genius to lend itself so readily to idealization, to extravagant eulogy? Fresh from the perusal of the insidious slanders of a Lord Alfred Douglas, are we to find fault with Mr. S. for forcing a little, now and then, the exculpatory note of his argument, for glorying somewhat protractedly, perhaps, in the well-established fact that his friend's name has been at last restored to its due honours? . . . That would be absurd. Friend-

Digitized by Google

ship and admiration are never lost forces in this world, and surely Wilde, no less than other men, has a right to be judged and to live in the memory of his kind by what was lovable and fine in him, just as one might easily find extenuating circumstances for what wrong he may have done. —

After these general remarks, I would like to draw attention to a few points in Mr. S.'s book where the material furnished by the author, or his comments upon it, whether we admit their justice or not, present some special interest.

A passage that occurs in an article on Wilde by the Scotch poet, John Barlas, and of which Mr. S. has reproduced a longish portion, is really too good not to be afforded the benefit of re-quotation. Wilde, says Barlas, "does not use dynamite, but a dagger whose hilt is crusted with flaming jewels and whose point drips with the poison of the Borgias. That dagger is the paradox. No weapon could be more terrible. He has stabbed all our proverbs and our proverbs rule us more than our kings. Perhaps it is better to say that he uses sheet lightning. With a sudden flash of wit he exposes to our startled eyes the sheer, cliff-like rift which he has opened out, as if by a silent earthquake, between our moral belief and the belief of our fathers. That fissure is the intellectual revolution."

It would be impossible to describe at once more neatly and more vividly the general character of Wilde's influence, as well as the peculiar impression of those among his paradoxes that belong to the class of "inverted" proverbs or commonplaces, as the following: — "The proper basis for marriage is a mutual misunderstanding." "The only way to get rid of a temptation is to yield to it." "The only difference between the saint and the sinner is that every saint has a past, and every sinner has a future." "It is only the sacred things that are worth touching." "The value of an idea has nothing whatsoever to do with the sincerity of the man who expresses it."

In another chapter, while briefly discussing the subject of Wilde's artistic sympathies, the author makes a statement that challenges criticism. As early as in 1883, when he used to meet Wilde in Paris, he had noted in the latter "a liking for the morbid," and knew him to be "a great reader of Baudelaire, whom he frequently quoted." The *Fleurs du Mal*, Mr. S.



Digitized by Google

adds, "was a bedside book of his at the Hôtel du Quai Voltaire." He also relates a curious incident in proof of the assertion that Wilde "had a hankering after the horrible." And he goes on to declare that, at the same time, "what was pathetic and expressed in simple language seemed to make a special appeal to him," and that he showed "an intense delight in worthier verse." "I could not but feel," he states, "that his professed admiration for the horrors of Baudelaire . . . was but a pose, as much a pose as his professed liking for absinthe when he first took to drinking that poison as an *apéritif*." Surely it needs no great acumen or knowledge of human nature to perceive that "a liking for the morbid" may be very well conciliated with "an intense delight" in what Mr. S. alludes to, somewhat priggishly, as "worthier verse," and that, to the aesthetic temperament, there is no incompatibility between the two. Poetic beauty reveals itself under many aspects, none of which is exclusive of the rest, and it is a matter of moods whether, at any definite moment, we prefer one form to another.

As for Wilde's fondness for absinthe, I know nothing of it, but I see no reason why this particular taste should have been less genuine in a man of bibulous and festive habits, like Wilde, than, say, in the case of five or six million 'Messieurs' who gallantly succumb (or did so at least before the war) to the ever fresh allurements of the green sorceress. At any rate it has nothing to do with his admiration for Baudelaire, the sincerity of which cannot be doubted for a moment. Wilde was a passionate lover of all true poetry, "morbid" or otherwise, and had a fine eye for the niceties of workmanship, so it is hard to see why he should not have taken a keen delight in a poet who may well claim to be unsurpassed in his own line, and with whom, moreover, he must have felt himself congenial in many ways. As a matter of fact, Wilde was from the very first an ardent admirer of Baudelaire's famous poems, and they seem never to have lost their fascination for him. The testimony of his own writings on this point is irrecusable. In an early lecture on *The English Renaissance of Art* he extols Baudelaire, not indeed for morbidity, but for health. He mentions him in *The Soul of Man* as one of the very small number of writers in modern times whom exceptional and fortunate circumstances enabled to "realize their personality." In *The Critic as Artist*

Digitized by Google

he has paid him homage in terms of delicate and glowing praise. And when in *De Profundis* he sets out to establish the affiliation of every "romantic" movement in art, of all that is filled with the breath of life and has a profound human import, on the personality of Christ, he enumerates Baudelaire and his poetry among those diverse things and men that we owe to Christ. Again, writing to a friend from Reading prison, he says, alluding to Stevenson in Samoa: — "If I spend my future life reading Baudelaire in a café I shall be leading a more natural life than if I take to hedger's work or plant cacao in mud-swamps." Many phrases and passages in his poems or prose works bear the stamp of Baudelairean inspiration; in *The Sphinx* this is more obvious than anywhere else . . . If we do not take these facts for what they seem really to signify, they will have no meaning or interest whatever, and the man would be little better than a mere trafficker in fine sentiments.

There was another poet, — this time a contemporary of his, — for whose genius Wilde had at one time an immense admiration, but who does not seem in the least to have reciprocated his feelings, — Swinburne. Mr. S. tells us how, a few years after Wilde's death, he happened to enter into a correspondence with Mr. Watts-Dunton, the well-known man of letters, who was then living with Swinburne, and that, a certain amount of letters having been exchanged, the poet notified his intention, through Mr. W.-D., to write in person to the author. The latter wrote back to express his "vast delight" at so flattering a prospect, and, receiving no answer, despatched a second letter, with as poor result. And the reason? Mr. S. had committed the imprudence of mentioning that he had been a friend of the late Oscar Wilde, and that he was even then engaged in writing a book on him! And "the virtuous and liberal-minded academe of Putney Hill" had banged its door on the offender. Swinburne, the "corrupter of youth," the blasphemer of morals, the protagonist of the "Fleshly school of poetry," the pompous singer of picturesque carnalities and of purple-hemmed adultery, Swinburne, the great poet, had been horrified and shocked to muteness.

This little story is instructive from more than one point of view. It shows us, for one thing, if we ignored the fact,

Digitized by Google

that Swinburne's so-called immorality was chiefly a matter of vocabulary and of literary effect, and that, if put to a plain practical test, his unconventionality and broad-mindedness, — so loudly proclaimed in his poetry, — cut a very poor figure indeed. The possibility once admitted, however, of so ridiculous a behaviour on the part of a very eminent man, one is less astonished at the attitude adopted by the general public on Wilde's disaster, and of which we have been told so many disgusting details.

That Wilde's punishment was wholly out of proportion to his crime, whether in a moral or a legal sense, is clear enough now to any unprejudiced mind. But it was not so at the time: there can be little doubt that his condemnation was felt by the majority of his contemporaries to be just and well-deserved, and was approved of accordingly, as a measure in defence of morality and the public weal. And that was no more than might have been expected, seeing the way offences against morality are usually looked upon, when once dragged into publicity, or when of a character liable to prosecution. Nor is it to be wondered at that the populace should have exulted in his downfall and envenomed its bitterness by their myriad-voiced mockery: the populace everywhere and always take a delight in hunting down the fallen great. And then Wilde had a considerable number of ill-wishers among the literary and journalistic sets of the capital, and all these people, from a variety of motives, joined in the hue and cry and took the opportunity to score off some old grudge of their own by covering his name with abuse in the papers. It should be remembered, in fact, that Wilde at all times professed an extreme contempt for the journalist's calling, and that the vulgarity and corrupting influence of the press were a favourite butt for his sarcasms. In this he certainly showed a rare lack of diplomacy and foresight. The writing caste never forgave him. For not only was he exposed to insidious or fierce attacks in the press at the very moment when the sympathy of the public, as interpreted by the influential daily papers, would have meant a great moral support to him, if it would not have actually precluded his conviction: the injured gazetteers and other wielders of the pen, after venting their rancour in a violent outburst of hatred, tried their best for years after-

Digitized by Google

wards to smother Wilde's literary reputation by abstaining from every reference to his works and to himself. It requires no great knowledge of English literary criticism, to perceive that it is still considered fashionable in some quarters to speak slightingly of the author of *Intentions* and *The Ballad of Reading Gaol*, or to ignore him altogether.

All these things will no doubt explain in some measure the extraordinary virulence which the public displayed about the Wilde case and with everything bound up therewith. But still? . . . This inveterate hostility that refused to condone, as it disregarded penance, and pursued its vengeance, in a spirit of murderous and sullen doggedness, beyond the confines of Death itself, and would not be appeased until it should have wiped out the very name of its victim from men's memories, — do we not feel in all this the mysterious and hidden presence of that most subtle thing, a nation's temperament?

There have not wanted speculations as to the fate that Wilde would probably have met with, had he lived, and had his trials taken place, not in London, but in any of those great cities on the Continent which are used to be regarded as the centres of the highest European culture. That French people are apt to take a much more lenient view than Englishmen do, of the particular aberration of which Wilde was found guilty, and that French legislation (or at least French legal practice) differs on this point from the one in force in Great Britain, are facts well known. Just as the intellectual and artistic atmosphere of the metropolis on the Seine was infinitely more congenial to a man of Wilde's temper than was that of London, so easy-going and liberal-minded Paris would have readily forgiven his amorous escapades for the sake of his handsome and stately presence, his literary fame, the fancy and glamour of his eloquence. Mr. S., who knows the French capital from a more than twenty years' stay, writes: — "Paris is of cities the most clement. Paris has the shortest of memories for men's misdeeds, she judges by the present, not by the past, and religiously observes the law of prescription. In England if a man has once fallen he is not to rise again. There is no amnesty on our side of the Channel." And he adds, significantly: — "It is a fact that all the insults that were put upon Wilde during his life in Paris were inflicted by his fellow-

Digitized by Google

countrymen. From the French he never suffered even a slight . . ." Or take Rome, or Vienna, or Munich, or any of those southern capitals where life is not merely fierce struggle and spleenish brooding, but a thing of rich voluptuousness, of exquisite and noble charms, and where sensual extravagance is treated with a tolerance that Nature herself seems smilingly to sanction *there*! Would these have shown themselves more ungenerous or more revengeful against a man endowed with such a compelling fascination, and who was so much a child of the sun himself? It does not seem probable somehow. No, surely London of all places was the one least suited to foster in its foggy clime that plant of delicate and exotic growth that was Oscar Wilde, and the English character, so harsh and uncompromising, the one least likely in the world to comprehend or pardon a fault like his. And surely the fact that this brilliant man of genius was socially murdered and ruined mentally by a British judge and a British jury in A. D. 1895, on the paid testimony of a pack of low ruffians and blackmailers, and that this event was acclaimed with loud applause throughout the Kingdom, will remain always one of the most astounding things in the history of Literature, and the lasting shame of those who wrought that deed of cruelty and cowardice . . . However, let us dwell no longer on a subject that does not very well lend itself to a disinterested discussion at present, but give just one more quotation from Mr. S., leaving it for what it is worth. "I have more than once in England witnessed," says Mr. S. (a Britisher by birth, let it be remembered, though a cosmopolite by culture and experience), "the delight of the Anglo-Saxon *plebs* in contemplating the shame and humiliation of prisoners, pilloried, by our clumsy prison arrangements, in public places, and attribute it less to ignorance than to a kind of bloodthirstiness, which is characteristic of our race, a *lascivia di sangue* which perhaps alone the Marquess de Sade could have explained."

I have little more to add on Mr. S.'s volume. It does not set up to be a work of profound and original criticism, but, such as it is, will doubtless prove attractive in more than one way, not to those only who, by intimate study of the writer who forms its subject, may reckon themselves among

Digitized by Google

the "initiate," but, being full of anecdotal matter, profusely and well illustrated, and written in an easy pleasant style, also to readers in general. In spite of its somewhat pretentious title, it makes no claim to solve the enigma of Wilde's personality, — looming more ironically inscrutable, more weirdly pathetic, as the years go by, — but, as I have tried to show above, it offers some interesting contributions to our knowledge of the outward facts of his life. And it will always be of value as the apparently sincere utterance of one of the few who were honoured by the friendship of a very remarkable man of genius.

Gothenburg. Ernst Bendz.

---

Digitized by Google

# BESPRECHUNGEN.

## SPRACHGESCHICHTE.

Eilert Ekwall, *Historische neuenglische laut- und formenlehre.* (Sammlung Göschen.) Berlin und Leipzig 1914. Pr. M. 0,90.

Der durch sprachgeschichtliche forschungen wohlausgewiesene schwedische gelehrte gibt hier ein zuverlässiges, auf guter sachkenntnis und selbständigem urteil beruhendes kompendium. Die lautlehre geht von den spätme. lauten aus, deren ae. und afrz. quellen überblickt werden, die formenlehre von den ae. typen mit kurzer zusammenfassung der me. entwicklung. Das büchlein wird wohl vor allem in den händen von studierenden, aber auch in denen von lehrern und lehrerinnen nutzen stiften.

§ 13. Zum level stress wäre wohl mit Sweet New Engl. Grammar § 905 der unterschied der betonung 'Oxford 'Road und 'Oxford Street zu erwähnen gewesen. — § 14. Anfangsbetonung zweisilbiger adjektive wie distinct vor substantiven mit haupttonigem anfang ist auch bei Shelley nachgewiesen, vgl. Alastor ed. Beljame s. 98. — § 26. War im 16. jahrh. [a] durchweg bewahrt? Die zeugnisse für palatalisierung bei Sweet und Horn sind doch wohl nicht zu vernachlässigen. — § 28. An ae. *hlȳfdiʒe* hat schon Vietor, Angl. beibl. 1915, s. 163, anstoß genommen. — § 32. Zu Jespersens theorie der erhaltung eines alten diphthongen in *day [dei]* vgl. Horn, Angl. 35, 359 ff. — § 44. Zur aussprache *cauf, hauf* kann auf Shakespeare Love's Labour's Lost V 1 verwiesen werden. — § 48. *bury, merry* haben wohl kaum kentisches *e*, sondern dürften *e* < *i* vor *r* haben, vgl. Morsbach, Me. gram. § 129 an. 2. — § 51. Die fassung: 'ę entspricht afrz. *e* vor konsonantengruppen und doppelkonsonanten', ist zu allgemein; sie könnte zu der auffassung verleiten, daß *e* in diesen fällen immer länge ergeben hätte. — § 58. ae. ws. *flīes* hat wegen angl. *flēos*, mhd. *vlius* eher umlaut von *īu* als *ēa*. — § 64. Nach Luick,

Digitized by Google

Angl. 14, 288, kommt die aussprache *[y]* für frz. *ü* sogar noch im 18. jahrh. vor. — § 68. Es wäre verlockend, die reime des jungen Shakespeare *stir : -ur (incur, spur)*, von denen sich *birds : herds* abhebt, aus westlich-dialektischem *ür* < ae. *yr* zu erklären, s. Vietor, Shakespeare-Phonology, § 17 und Reimverzeichnis. — § 74. Zu *strop* ist schon ae. *strop* anzumerken — unbeschadet des von E. erwähnten lautgesetzes. — § 80. Zu *broad* vgl. Horn, Angl. 35, 384. — § 89. Jespersens ansicht, daß heutiges *[ou]* unmittelbar auf frühne. diphthong zurückgehe, dürfte schwerlich richtig sein, vgl. Horn a. a. o. 359 ff. — § 96. *a* in *among, monger* wäre zu erklären gewesen. — § 103. *brook* erklärt Luick (Untersuchungen § 560) < ae. **brucian*. — § 134 (u. 206). Zum *w*-schwund in *who* sei auf *hōm* Poema Morale 95, *hō* bei Robert v. Gloucester, Hs. B, verwiesen, s. Mařik, Wiener beiträge 33, § 65, und meine besprechung Engl. stud. 43, 434. — § 147. *disarm, disorder, dishonest* schwanken zwischen *s* und *z*. Beachte noch *Jerusalem* mit *s*. — §§ 151 ff. Das wirken des Vernerschen gesetzes kann m. e. nicht bezweifelt werden (anders Vietor, Angl. beibl. 1914, s. 164). Fälle wie *accept, exceed, except* lassen sich doch mit *exist, exult* ua. gar nicht vergleichen, in *beside, research, resource* liegt einfluß des grundworts vor, und *preside* hat doch nicht *s*! Wenn 'in einzelnen fällen' englischer übergang von *ks* > *gz* angenommen werden muß, so schimmert doch hier das gesetz durch. Für dieses spricht dann auch *tš* > *dž* in unbetonter silbe (§ 158) und *s* > *z* in der endung *es*. — § 155. Für *grazier* gibt Schröer nur *greiz(j)ər*. — § 188. Neben ae. *ȝlōf* gab es auch *ȝlōfa*, vgl. plur. *ȝlōfan* und *foxes ȝlōfa*. — § 190. Zu me. *schōn* vgl. ae. gen. pl. *sceōna*, auch dat. *scōn*, zu *kīn*, ne. *kine* vgl. ae. gen. pl. *cȳna*. — § 192. Der plur. *year* erscheint noch jetzt in *a three year old child*. — § 197. Zum unbestimmten artikel ergänze den fall *an historical event*. — § 198. Für *ič* > *I* kommt wohl am meisten der einfluß von *i(c) shal, i(c) sholde* in betracht; die endung *-ly* wird am besten von an. *-liga* aus erklärt. Warum soll me. *a, ha* nicht auf *heo* beruhen (Sweet, NEGr. § 1067)? — § 205. Zu *these* vgl. Luick, Angl. beibl. 16, 151. — § 207. Substantivischen plural *other of* belegt noch modern Wendt, Syntax I 238. — § 220. Die schon im ME. begegnende schreibung *chuse* weist wahrscheinlich auf westlich-dialektischen einfluß. — § 243. Praet. *eat* (auch bei Shakespeare) dürfte doch wohl fortsetzung des alten *ǽt* sein. — § 257. besser ae. *hěnȝ*. — § 267.

Digitized by Google

Zur erklärung des praet. *sente* (schon 12. jahrh.) ua. bleibt wohl nur analogie des typus *kēpen : kepte*, zu der das bedürfnis deutlicher unterscheidung der tempora hinzukam. — § 283. Schon ae. kommt *sculde* vor.

Jena. Richard Jordan.

## LITERATURGESCHICHTE.

Chaucer, *Canterbury Tales.* Nach dem Ellesmere Manuscript mit lesarten, anmerkungen und einem glossar hg. von John Koch. (Englische textbibliothek, hg. von Hoops. 16.) Heidelberg 1915, Winter. 475 ss. 8°. Pr. geb. M. 6,—.

Diese erste deutsche gesamtausgabe der *Cant. Tales,* die als eine kritische gelten darf, beruht auf der sorgfältigen vergleichung des textes der acht wichtigsten handschriften, die Koch zuvor in einem besonderen, umfangreichen werk veröffentlicht hatte (*A Detailed Comparison of the Eight MSS. of Chaucer's 'Canterbury Tales'*, Heidelberg 1913; s. meine anzeige unten s. 323). Durch solche vorbereitung erschien unser Chaucerforscher zur herausgabe einer kritischen ausgabe des textes besonders berufen. Er stützt sich mit recht auf Ellesmere als die vollständigste und beste aller in betracht kommenden handschriften und ist von ihr nur abgewichen, wo es unbedingt erforderlich war, und indem er jede änderung durch besonderen druck als solche kennzeichnete. Die lesarten der wichtigsten übrigen handschriften sind unter dem text als varianten beigefügt.

Eine lobenswerte neuerung des textabdrucks sind diakritische zeichen, um stumme vokale, hiatus, silbenverschleifung und fehlenden auftakt hervorzuheben; das richtige lesen der verse wird dadurch sehr erleichtert.

In einer allerdings sehr kurzen einleitung behandelt der herausgeber die allgemeinen fragen, die sich an die *Cant. Tales* knüpfen. Diese einleitung hätten sich wohl die meisten benutzer des buchs ausführlicher gewünscht.

Wenn auch die textkritische arbeit an unserem denkmal durch Koch, wie dieser selbst (s. 10) zugesteht, noch keineswegs abgeschlossen ist, so stellt die vorliegende ausgabe doch ein den herausgeber ehrendes denkmal deutschen gelehrtenfleißes und gediegener deutscher arbeit dar, das alle anerkennung verdient.

Zum schluß noch eine bitte. John Koch würde sich, glaube

Digitized by Google

ich, den dank besonders der studenten erwerben, wenn er sich entschließen wollte, zu akademischen übungszwecken eine kleinere und billigere teilausgabe der *Cant. Tales* zu veranstalten, die nur eine auswahl aus dem ganzen werke, etwa den *Prolog, Knight's Tale* und *Pardoner's Tale,* zu enthalten brauchte.

Freiburg i. Br., Mai 1916. Eduard Eckhardt.

---

John Koch, *A Detailed Comparison of the Eight Manuscripts of Chaucer's 'Canterbury Tales' as completely printed in the Publications of the Chaucer Society.* (Anglist. forschungen 36.) Heidelberg 1913, Carl Winter. V und 422 ss. 8°. Pr. M. 13,50.

Diese mühselige und entsagungsvolle arbeit des verdienten Chaucer-forschers wird dem künftigen herausgeber der bisher noch immer fehlenden kritischen ausgabe der *Canterbury Tales* als wichtigste unterlage dienen. Auch die ganze anordnung des buches ist darauf berechnet, eine solche ausgabe zu erleichtern. Maßgebend war bei der gliederung in die einzelnen abschnitte die gemeinsamkeit der lesarten mehrerer handschriften und ganzer gruppen von handschriften, oder die eigenart jeder einzelnen der acht handschriften in bezug auf die lesarten, für die reihenfolge jener abschnitte zugleich auch die qualität der handschriften: Ellesmere wird als die weitaus beste vorangesetzt und erhält überhaupt eine ausnahmestellung; darauf folgt als nächstgute handschrift Hengwrt, sodann Cambridge Univ. Libr. MSS. Gg und Dd als die übrigen handschriften der gruppe A, sowie Corpus Christi College MS. (Oxford), Petworth, Lansdowne und Harleian MS. 7334 als handschriften der gruppe B. Die hauptergebnisse des buches sind: Die A-gruppe ist bedeutend besser als die B-gruppe. Beide gehen auf eine gemeinsame quelle zurück, eine abschrift der originalhandschrift des dichters selbst. Die unterscheidung beider gruppen, früher nur für die *Pardoner's* und die *Clerk's Tale* durchgeführt, ist auf das ganze gedicht auszudehnen.

Wenn auch das gesamturteil des verfassers über die qualität der verschiedenen handschriften allgemeine geltung beanspruchen darf, so wird doch im einzelnen falle die ansicht, welche lesart den vorzug verdiene, leicht mehr oder weniger subjektiv gefärbt sein. Koch selbst erscheint uns daher als der geeignetste mann, die kritische ausgabe der *Canterbury Tales* zu veranstalten, nachdem er eine so gründliche und umfassende vorarbeit dazu geliefert

Digitized by Google

hat[1]). Ein anderer herausgeber würde ja auch Kochs entscheidung über die güte der verschiedenen lesarten kaum in allen fällen für bindend halten.

Zu grammatischen zwecken, etwa um die sprachliche eigenart der einzelnen handschriften zu kennzeichnen, läßt sich das buch nur schwer verwenden; es ist ja auch gar nicht für solche zwecke bestimmt. Auch dafür ist aber nun in trefflicher weise gesorgt durch die preisarbeit von Friedrich Wild, *Die sprachlichen eigentümlichkeiten der wichtigeren Chaucer-handschriften und die sprache Chaucers,* Wien 1915 (= Wiener beiträge zur engl. philologie, 44).

Freiburg i. Br., März 1916. Eduard Eckhardt.

[1]) Erst nachträglich habe ich bemerkt, daß Koch inzwischen auch tatsächlich eine solche ausgabe als bd. 16 der von Hoops herausgegebenen *Engl. textbibliothek*, Heidelberg 1915, hat erscheinen lassen. Vgl. meine anzeige derselben oben s. 322.

Digitized by Google

# MISZELLEN.

## VORSTANDSSITZUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN NEUPHILOLOGEN-VERBANDS

### vom 10. Juni 1916.

Am 10. Juni 1916 trat der bisherige vorstand des Allgemeinen Deutschen Neuphilologen-Verbandes (vertreten durch den ersten vorsitzenden, herrn professor dr. Gärtner-Bremen, den ersten schriftführer, herrn professor dr. Blume-Bremen, und herrn oberlehrer dr. Otto-Bremen, sowie durch die herren direktor Dörr-Frankfurt a. M. und professor dr. Zeiger-Frankfurt a. M.) in Halle a. S. mit dem vom Hallischen Verein für neuere Philologie erwählten gegenwärtigen verbandsvorstand zu einer sitzung zusammen, deren zweck war, zu prüfen, in welcher weise die stellung der neueren sprachen im unterrichtsbetrieb durch den krieg beeinflußt ist, und welches danach die aufgaben des ersten neuphilologentages nach dem kriege sein würden. Nachdem der vorsitz vom Neuphilologischen Verein in Bremen, der infolge des krieges die verbandsgeschäfte über den 1. Januar 1915 hinaus bis pfingsten 1916 weitergeführt hatte, an den Verein für neuere Philologie in Halle, das man auf dem 16. neuphilologentag in Bremen 1914 zum vorort für 1915/16 ausersehen hatte, übertragen war, trat man unter der leitung des neuen verbandsvorsitzenden, herrn direktor dr. Hanf-Halle a. S., in die verhandlungen ein, die sich auf mögliche verschiebungen des neusprachlichen unterrichts im lehrplan der höheren schulen, auf ersatz des Französischen und Englischen durch andere modernen sprachen, auf änderungen in stoffwahl und behandlung, auf die künftige ausbildung der lehrkräfte, vor allem aber auf die innere stellung der neueren sprachen im unterrichtsbetriebe überhaupt erstreckten. Das ergebnis der beratungen war:

1. Es soll schon jetzt eine kundgebung an die unterrichtsverwaltungen aller deutschen staaten sowie Österreich-Ungarns veranstaltet werden, die dem wunsch ausdruck gibt, daß sie auf dem gebiet der neueren sprachen keine änderungen einführen, ohne den A.D.N.V. vorher zu hören.
2. In den mittelpunkt der verhandlungen des künftigen neuphilologentages — der frühestens Pfingsten 1918 stattfinden kann — tritt die frage nach der inneren stellung der neueren sprachen im unterrichtsbetrieb und nach ihrem wert für die erziehung.

Digitized by Google

Der erweiterte vorstand des A.D.N.V. besteht seit dem 10. Juni aus den herren:

direktor Baltzer-Halle a. S., prof. dr. Blume-Bremen,
prof. dr. Deutschbein-Halle a. S., prof. dr. Gärtner-Bremen,
direktor dr. Hampel-Halle a. S.,
direktor dr. Hanf, vorsitzender, Halle a. S., Schillerstraße 56,
oberlehrer Koch, schriftführer, Halle a. S., Reilstraße 16,
oberlehrer dr. Moosmann, stellv. kassenwart, Halle a. S., Reilstraße 15,
prof. dr. Regel-Halle a. S.

Schriftsachen werden an den schriftführer, geldsendungen an den stellv. kassenwart erbeten. Die beiträge an den verband werden auch für die kriegszeit erhoben.

Halle a. S., den 16. Juni 1916. K. Koch.

## KLEINE MITTEILUNGEN.

Der preis der *Times*, der am 16. März 1914 auf seinen tiefsten stand von 1 Penny die nummer herabgesetzt worden war (vgl. Engl. stud. 48, 191), wurde vom 20. November 1916 an auf $1^1/_2$ Pence erhöht.

Digitized by Google

Digitized by Google

# England.

## Seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen

von

**Dr. G. Wendt,**

Professor an der Oberrealschule in Hamburg.

**Vierte Auflage.**

1912. 24¼ Bogen gr. 8°. M. 6.—, gebunden M. 7.—.

Inhalt: Geschichte Englands. — Abriß der Geschichte Irlands. — Abriß der Geschichte Schottlands. — Das Parlament. — Die Verwaltung. — Die Krone. — Die Gesellschaft. — Haushaltsetat. — Die Armee. — Die Flotte. — Recht und Rechtspflege. — Das Kirchenwesen. — Das Unterrichtswesen. — Das Kolonialreich. — Namen- und Sachregister.

In dem vorliegenden Buche dürfte zum ersten Male in Deutschland der Versuch gemacht worden sein, das Wichtigste und Wissenswerteste über das britische Inselreich in übersichtlicher und allgemein verständlicher Form zusammenzustellen.

Es wird daher allen denen willkommen sein, welche sich mit einer nur oberflächlichen Kenntnis englischer Staatseinrichtungen nicht begnügen möchten.

Was hier geboten wird, ist möglichst an Ort und Stelle gesammelt und zuletzt nach ähnlichen Werken geprüft worden.

---

# Englische Philologie.

## Anleitung zum wissenschaftlichen Studium der englischen Sprache.

Von

**Johan Storm,**

ord. Professor der romanischen und der englischen Philologie an der Universität Christiania.

**Zweite, vollständig umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage.**

## I. Teil: Die lebende Sprache.

**1. Abteilung:** Phonetik und Aussprache.

**2. Abteilung:** Rede und Schrift.

1892/96. 71 Bogen gr. 8°. M. 20.—, in 2 Bänden geb. M. 25.—.

Die zweite Auflage ist gegen die erste fast ein neues Werk geworden.

---

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Digitized by Google

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNI
RIVERSIDE

# ENGLISCHE STUDIEN.

**Organ für englische philologie**

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

**Gegründet von Eugen Kölbing.**

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

*professor der englischen philologie an der universität Heidelberg*

50. band, 3. heft.

**Leipzig.**
O. R. REISLAND.
Karlstrasse 20.
1917.

Digitized by Google

# INHALT.

## Abhandlungen.


Seite

Die Leidener glossen. Von F. Holthausen. . . . . 327

Early english names with *-god, -got* in the second element. By R. E. Zachrisson . . . . . 341

Nochmals: die bedeutung von Chaucers *Hous of Fame*. Von J. Koch 359

Umfang und ursprung der poetischen beseelung in der englischen renaissance bis zu Philip Sidney. Von Friedrich Brie . . . 383


## Besprechungen.

### Sprachgeschichte.


Schücking, *Untersuchungen zur bedeutungslehre der angelsächsischen dichtersprache.* Ref. Erik Björkman. . . . . 426


### Literaturgeschichte.


Görnemann, *Zur verfasserschaft und entstehungsgeschichte von 'Piers the Plowman'.* (Anglist. forschungen 48.) Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 428

Cook (A. S.), *The Historical Background of Chaucer's Knight.* Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 430

Hopkins and Hughes, *The English Novel before the Nineteenth Century.* Excerpts from representative Types. Ref. J. Hoops 431

Nettleton, *English Drama of the Restauration and Eighteenth Century (1642–1780).* Ref. R. Brotanek. . . . . 432

Morsbach, *Die lyrik Robert Burns'.* (Erläuterung zu einem vortrage Burnsscher lieder in den originalmelodien.)

Palmgren, *On the Music of Robert Burns' Songs.* In: "Minnesskrift af forna Lärjungar tillägnad Professor Axel Erdmann". Ref. Johannes Hoops . . . . . 435

Dibelius, *Charles Dickens.* Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 437


### Schulgrammatiken und übungsbücher.


Ackermann, *A Practical English Vocabulary. Wortschatz und realien.* Für die mittleren und oberen klassen der höheren schulen. Ref. C. Th. Lion . . . . . 443

Menges, *The World War. Der weltkrieg.* Tatsachen, sätze, wendungen und wörter nebst aufgaben für aufsätze und vorträge (Deutsch und Englisch) für den gebrauch in schule und haus. Erster teil (bis März 1915). Zweiter teil (März bis Oktober 1915). Ref. O. Schulze . . . . . 445

Swoboda, *Lehrbuch der englischen sprache für höhere handelsschulen.* II. teil: *Senior Book;* Part I: *Lehr- und lesebuch für den 2. jahrgang des englischen unterrichts.* Zweite, veränderte auflage, besorgt von Hugo Grohmann.

— — IV. teil: *Schulgrammatik der modernen englischen sprache,* mit besonderer berücksichtigung der geschäftssprache. Zweite, verbesserte auflage, besorgt von Hugo Grohmann. Ref. C. Th. Lion . . . . . 446


Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.

Digitized by Google

# DIE LEIDENER GLOSSEN.

Den altertümlichen Leidener glossen ist trotz ihrer großen bedeutung für die englische wortkunde und lautgeschichte leider immer noch keine voll befriedigende ausgabe zuteil geworden. Sweets abdruck in den *Oldest English Texts* litt an vielen mängeln, die ausgabe von Hessels (Cambridge 1906) bewies trotz ihrer vorzüge, daß der verfasser nicht genügend Altenglisch verstand[1]), und die jüngste verdienstliche bearbeitung der gll. durch Glogger (Augsburg 1901—1908) läßt auch noch an manchen punkten zweifel und ungewißheit zurück[2]). Kluges abdruck der gll. in seinem ags. lesebuch bietet weder einen kritischen text noch erklärungen und ist auch wohl nur als unterlage für seminarübungen gedacht. Es schien mir daher nicht unzeitgemäß, eine abschließende und die bisherigen ergebnisse der forschung bequem und übersichtlich zusammenfassende ausgabe des ehrwürdigen denkmals zu versuchen, bei der mir besonders die treffliche arbeit von H. Michiels, *Über engl. bestandteile altdeutscher glossenhandschriften* (Bonn 1912) gute dienste leistete. Ich habe beim abdruck der glossen die sicheren besserungen sowie die quantitätsangaben gleich beigefügt, alle weiteren erklärungen dagegen in die anmerkungen verwiesen; ein vorgesetzter * bezeichnet ahd. oder as. gll. Ein alphabetisches register am schluß soll die auffindung der einzelnen englischen wörter erleichtern.

1 ānfibula (l. amphibola): *ober-lagu* [11][3].
fatescit (l. fatiscit): *briudid* (l. *briuđiđ*).
promontorium: *hōg*.
[h]abenis: *hals-ledir* (l. *-leđir*) [12].

[1]) Vgl. verf., Beibl. zur Anglia XIX, nr. 6.
[2]) Vgl. Kern, Engl. stud. 36, 111 ff.; 37, 453 ff.
[3]) Die zahlen in eckigen klammern weisen auf die spalten der hs. hin.



Digitized by Google

[s]toracina: *haeslin.*
conclauia: *porticos* (?).
soeue (l. sues): **sū* (l. *sugu*?).
murmur: *[h]uāstrung.*
lacuna: *flōda[e].*
lurida: *pox* (l. *dox*).
labefac[t]are: *āglēddę* (l. *āględdę*).
ultro citro: *hidir an[d] didir* (l. *đidir*).
arguta: *ordancas* (l. *-đancas*).
exenia (l. xenia): *mādmas* (l. *mādmas*).
callas (l. callos): *uarras* [13].
terebrantes: *borgenti* (l. *borigendi*).
peripsima: *gaesuopę* (l. *geswępo*).
trogleis (l. trochleis): *hlędrę.*
latriuncula (l. craticulas): *hĕ[a]rst.*
p[rae]usti: *brandas.*
cautere (l. cauterio): *tundre* (l. *tyndre*).
ruder[a]: *mixin.*
[per] colomellas (l. columellas): *l[ī]omum* [15].
carbunculi: *poccas.*
labrum, ambonem: *haet.*
pruriginem: *blēci* (l. *blęci*).
publite (l. poplite): *hamme.*
fibrarum: *darmana* (l. *đarmana*).
sescuplum: *dride-halpf* (l. *đridde half*).
lapides onichinos: *dunnę* [16].
flauescit: *glitinot* (l. *glitinat*) [17].
asp[h]altum: *spaldur* [19].
pilosi incubi monstri: *menae* [21] (l. *maerae*).
telam orditus: *in-werpan* **wep.*
uiciam, pisas agrestes: *fugles beane.*
perpendiculum: *pundar.*
paliurus: *[sın]fullae.*
runtina, pidugio (l. runcina, bidubio): **uitu-bil* [22].
lima: *fiil.*
litura inpensa: *līm* uel *clām* [23].
paxillus, fusticellus: *negil* [24].
arihel: *lio.*
lappa: *clītę.*
cubitum: *elin* [26].

Digitized by Google

ligones, ferrum fusorium (l. fossorium): *tyrfahga* (l. *turf-hacca*).
sacelli: *sedes* (l. *seodas*).
hederam: *ƀaei*.
lappa: *clāte*.
carectum: *hreod* [27].
oriona: **ebir-dhring*.
pedica: **fez[ze]ra*.
capitio: **haubit-loh*.
ḥibicum: *firgin-gāta*.
herodion: *ualc-hĕ[a]fuc*.
accipitres: *haefuc* (l. *hĕafuc*).
gurgustium: **chelor*.
incus: *osifelti* (l. *onfelti*).
armilla: *ĕ[a]rm-boeg* (l. *-beag*).
obrizum: *ymāeti* (l. *smāti*) *gold* [28].
cartilḷago: *uuldpaexhsue* (l. *wald-waehsae*) uel *grost*.
lagunculus: *croog*.
salices: *salhas*.
sternutatio: *[f]nor[a]*.
brantie (l. branchiam): *chgun* (l. *cīan*).
labastes (l. palatlıas): *sculdre* [29].
aeri (l. aërii): *hāue*.
tenda, trabus (l. tenta, trabes): **gezelt*.
[h]iacyntini (l. hyacinthini): *syitor* (l. *swīthor*) *hēuuin*.
lecti aurei: *berian beed* (l. *berhtan bed*).
purpura: *uuyloc-baso* [30].
coccus: *uuyrm baso*.
rubeum: *uurēt-baso*.
lapide inpolito, non exciso: *ungeb[e]atne stāne*.
[h]umecta: *gebyraec* (l. *gebraec*).
institis: **suithelon* [31].
pronuba; *herdu-suēpe* (l. *hĕurd-*).
simila: *smetuma* (l. *smeduma*).
mitras: *haet[t]as*.
scina (l. scena), imitatio: *grīna* [32] (l. *grīma*).
orion: *ebur-dnung* (l. *ðring*).
uia secta: *ɪringes* **uuec*.
mauria (l. murica): *gespan* [36].
lagonam, uas lapideum, ollo (l. ollam): *crōg* [37].



Digitized by Google

solidos tres: *trymisas*. sax. [41].
spiathio (l. psiathio): *mattae* [44].
prorigo (l. prurigo), urido (l. uredo) cutis: *gyccae* [45].
tentigo, tenacitas uentris: *ebind.*
tesseras: *tesulas.*
pedissequis, conuiator: *gegenta* (l. *gegenga*) [46].
lacerta: *ādexa[e]* (l. *āđexae*).
fornice: *scelb* vel *drep* (l. *đreb*).
ignis sacer: *ōma.*
uixilla (l. uexilla), lab[a]rum: *segin.*
codex: *stofun.*
petigo: *tetra fa* (l. *fīc*).
iugeres (l. -is): *gycer.*
callos: *uarras* [47].
furtunam (l. fortunam), fatum: *geuiif* (l. *gewif*) [48].
rogus: *beel* uel *aad.*
fatum: *uyrd.*
graticulis (l. craticulis) ferreis: *hĕ[a]rst.*
baratrum: **loh* uel *dal* (l. *dael*).
laciniosa: *slītendę* [49].
extale: *snēdil-darm* (l. *-đarm*).
lineolis: *drēdum* (l. *đrēdum*).
inuisum: *luad* (l. *laađ*) [51].
choncis: *heb-ernum.*
uiti[li]ginem: *blēci.*
uitricum: *steuf-feder* (l. *steup-*).
odonis (l. udonis) uit[t]am: *mīhes nostlun* (l. *nostlan*) [52].
fledomum (l. phlebotomum): *blōd-saex* [54].
uangas: *spaedun* (l. *spĕadan*).
rimis: *bord-remum* (l. *rimum*).
aduocatus: *dingere* (l. *đingere*).
uulgari (l. bulgari): **hūni.*
exactio: *monung gaebles* (l. *gĕaboles*).
decrepitam: *dobend[an]* [55].
arbor: *maest.*
rimis: *cinum.*
scinici (l. scenici): *scinnenas* (l. *scinneras*).
histrionibus: *oroccerum* (l. *roccerum*).
tapetibus: *rūhum* (l. *rȳhum*) [57].
[h]elle[bor]us: *ual[h]-uyrt.*

Digitized by Google

sutrinator: *scōehere.*
priuigna: *nift.*
paranimphi: *dryct-guma[n].*
s[a]euit: *glimith* (l. *grimmith*).
fornaculum (l. -lam): *hĕ[o]rth.*
ruscus: *cne[o]-hole[g]n.*
in pennicis (l. impunitas): *ober-scoeiddo* [58].
emblema: *fōdor.*
cuiatis: *huidir-rynę* [59].
nostratis: *hidir-rinę* (l. *-rynę*).
quotus: *hū ald.*
totus: *suę ald.*
perend[i]e: *ofer tuā nest* (l. *nect*).
animalus (l. animulus): *fŕfaldę.*
eumenides, filię noctis: *hegitissę.*
fors: *uyrd* [61].
glis: *egle.*
damma: *elha* [62].
aleo: *teblheri* (l. *tebleri*).
alea: *tebl.*
histrio, scurres: *lees* (l. *leas*?).
gurgullio (l. gurgulio): *droh* (l. *drot-*)*bolla.*
ueru: *snaas.*
cos: *ueostun* (l. *huet-stān*).
lien: *miltę.*
fidicen: *harperi.*
fidis (l. fides): *snēr.*
pollis: *grot.*
scropis (l. scrobis): *groop.*
carex: *seic* (l. *secg*).
uarix: *omprę.*
libertabus: *friulactum* (l. *-lætum*).
cun[a]e: *cil[d]-trog.*
magnalia (l. magalia): *bȳrae.*
simplex: *āenlĭ[c].*
bilex: *t[u]ilĭ[c].*
triplex (l. trilix): *drilĭ[c]* (l. *drilĭc*).
pa[s]tur[i]um (l. pastorium): *fctor* (l. *fetor*).
abctape (l. amphitape): *tysse.*
abellana: *he[s]l* [63].

Digitized by Google

calomaucus (l. calamaucus): *het* (l. *haet*).
platissu (l. platissa): *fōlc* (l. *flōc*).
balera (l. balaena): *hron*.
caefolus (l. cephalus): *haerdhera* (l. *hĕard-*).
perna: *flicci*.
umbrellas: *stalo tō fuglam* (l. *-um*).
uertigo: *ed-ua[e]llę*.
buculus: *nord-baeg* (l. *rond-beag*).
truffulus: *felo-spric* (l. *-sprēci*).
famfelucas (l. famfalucas): *laesungae* (l. *leas-*).
inuolucrus (l. -um): *uu[l]luc*.
mordatius: *clox* (l. *clouae*).
erpida (l. erpica): *egida[e]* (l. *egidae*).
alga: *uuāc* (l. *uuār*).
pessul[us]: *leer* (?).
op[p]ilauit: *gigisdae*.
colostrum: *beust*.
isica (l. esca): *tyndri*.
sicunia (l. pituita): *gi-brēci*.
r[h]euma: *streum* (l. *stream*).
mustacra (l. mustacia): *gronae*.
uicias: *fuglues* (l. *fuglaes*) *be[a]nae*.
manticum (l. manipulum): *hond-ful baeues* (l. *beoues*).
maulistis (l. -stes): *scȳhend*.
berruca (l. verruca): *uaertę* (l. *uĕartę*).
argella (l. argilla): *laam*.
accearium (l. aciarium): *stēl[i]*.
scarpmat (l. scarpinat): *scribid* (l. *scripid*).
byrseus: *ledir-uyrcta* (l. *leđir-*).
tubolo (l. tubulo): *fala*.
andeda (l. andena): *brond-rā[d]*.
uaricat: **strītęd*.
battat (l. badat): *ginat*.
lurdus: *lemp-hald* (l. *-halt*).
terebellus: *nębu-gaar* (l. *nĕabu-*).
dolabella: *brād-*acus*.
scalpellum: *biriis* (l. *byris*).
ciscillus (l. acisculus): *haerd-haeu* (l. *hĕard-heau*).
auriculum: *drōs*.
garallus (l. graculus): *hrōc*.

Digitized by Google

par[r]ula: *māsae.*
sturnus: *stęr.*
noctua: *nectht-refn* (l. *nect-hrefn*).
turdella: *drōstlae* (l. *drōstlae*).
ciconia: **storhc.*
[h]arpa: *arn-geus* (l. *-geup*).
scorel[l]us: *emaer.*
acega (l. acceia): *holt-hona.*
cucuzata: *[h]laepi-uincę* (*hleapi-*).
tilaris: *lāurice.*
ruscinia: *necti-galae.*
turdus: *scriic* [64].
perdulum: *hrāgra.*
sticulus (l. cuculus): *gaeuo* (l. *geac*).
picus: *higrę.*
marsopicus: *uinu* (l. *fina*).
ficetula: *suc[g]a.*
fringella (l. -gilla): *uinc* (l. *finc*).
cardella (= carduelis): *dīstyl-t[u]īge* (l. *dīstil-*).
tinct (l. tinca): *slii.*
lupus: *breuis* (l. *bĕars*).
porco piscis: *styr[i]a.*
sardinus (l. -as): *hēringas.*
furunculas (l. -us): *maerth* (l. *mĕarth*).
netila (l. nitela): *hĕ[a]rma.*
mus iranus (l. araneus): *scraeua* (l. *screaua*).
talpa: *uoond.*
striga: *haegtis.*
incuba (l. -us): *maerae.*
tabanus: **brimisa.*
cacomicanus: *logdor* (l. *logdor*).
lendina: *hnitu.*
aquilius (l. aculeus): *onga.*
auricula[ria]: *ęr-uigga* (l. *ear-*).
castorius: *bebor.*
scira (l. sciurus): *ācu[ĕo]rna.*
maruca (l. murica): *snęgl.*
maialis: *bęrg.*
porcastrum: *foor.*
scrufa (l. scrofa): *sugu.*

Digitized by Google

bęrrus (l. verres): *baar.*
acrifolium: *holera* (l. *holegn*).
acer afulus (l. opulus): *mapaldurt* (l. *mapuldur*).
inuoluco (l.-ca): *uudu-bindlae* (l. *-bindae*).
alnus: *alaer.*
tilio (l. tilia): *lind.*
almenta (l. alneta): *aler-holt.*
putat: *snędit.*
ruscus: *cre[o]-holegn* (l. *cneo-*).
inextricabiles: *anātreten* (l. *unābrecendlīc*).
excellentiores: **gipparre* [65].
sanguessuges (l. sanguisugae): *lēxas* (l. *lēcas*).
citra: *bi-hina[n].*
suricus: *brooc.*
multhra (l. mulctra): *celdre* (l. *cĕaldere*).
scalpe[ll]um: *boor* (l. *bor*).

## Anmerkungen.

1. Wie Mi. s. 37 fasse ich *ober-lagu* als n. pl., da auch *amphibola* pl. ist. — 2. Zu *briudid* = *briodiđ* vgl. Mi. ib. — 3. *hōg* ist = *hōh*, ne. *hoe* und *hough*, vgl. das NED. — 5. Die übersetzung ist ungenau, vgl. Mi. s. 38. — 6. Ist *porticos* = *porticus* lat., oder = ae. *porticas*, pl. von *portic*? — 7. Ist *sū* ahd.? Vgl. Mi. s. 38. — 9. Vgl. Mi. s. 39. — 10. Vgl. Mi. ib.; ne. *dusk* verhält sich zu *dox*[1]) wie *dull* zu *dol.* — 11. Vgl. Mi. s. 39; die übersetzung ist ungenau. — 13. Der kontext bietet: *arguta sophismatum interrogatione.* Da eine ahd. glosse *argumentum*: *urdanhc* lautet, ist *arguta* vielleicht mit Mi. s. 40 in *argumenta* zu bessern. — 17. *peripsima* ist = περίψημα 'unflat'; *gaesuopę* ist eine entstellung von *geswāpo*, pl. von *geswāpe* (vgl. *ā-swāpe*), unter dem einfluß von ahd. *gasopha*, vgl. Mi. s. 24 u. 56. — 18. Über das vielumstrittene *hlādrę*, dat. von *hlāder* 'leiter', vgl. Mi. s. 24, 4. — 21. Vgl. Mi. s. 24 f. — 23. Zu *līomum* 'spalten', d. pl. von *lim*, vgl. Mi. s. 26. — 25. Vgl. Mi. s. 27. — 26. Vgl. ne. *bleach* 'bleiche' (eine hautkrankheit) u. Mi. s. 22. — 29. Ungenaue über-

[1]) Vgl. die bemerkung zu *dusk* im NED. Vielleicht liegt ein *u*-stamm **dusku-* neben dem *a*-stamm **doska-* zugrunde, oder ein *i-*, resp. *ja*-stamm ae. **dysc(i)*, dessen *-sk* von dem verbum ae. *doxian* herrühren könnte? Auch aus einem verbum **dyscan* könnte das ne. *u* stammen.

Digitized by Google

setzung und vermischung mit ahd. lautgebung, vgl. Mi. s. 27. — 32. *asphaltus* ist = gr. ἀσπάλαθος 'wohlriechender dornstrauch', das ae. *spaldur* beruht auf lat. *aspaltrus*, vgl. Mi. s. 73. — 33. *merae* ist unser *mahren*. — 34. Die gl. stammt aus Is. 25, 7: *telam, quam orditus est; uuerpan* ist as., wenn es nicht für *wĕorpan* steht, *wep* = *web* kann ae. und ahd. sein, vgl. Gl. 2, 27. — 36. l. *pundur*, oder die gl. ist ahd., vgl. ib. — 37. Vgl. ib. — 40. *līm* ist hier 'kalkmörtel', vgl. Mi. s. 74. — 42. *ari-hel* ist hebr. und bedeutet 'löwe gottes', *lio* ist die ae. form von lat. *leo*, vgl. Mi. s. 74. — 43. Zu *clīte* und *clāte* (48) vgl. Mi. s. 75. — 46. Vgl. Mi. s. 75 f. — 50. Die gl. bedeutet 'eberhaufe' als name eines sternbildes, vgl. Mi. s. 20. — 56. *chelor* ist die ahd. form von ae. *cĕolor*, vgl. Mi. s. 46. — 60. Vgl. ahd. *walto-wahso*, afr. *waldu-waxe*, mnd. *wald-wasse* (Gl.² s. 36); zu *grost* vgl. das NED. unter *gristle* (vgl. dazu Swaen, E. st. 43, 163 f.). Skeat, Et. Dict.⁴ vergleicht damit richtig ne. *grist* 'mahlkorn' und verweist nach Wedgwood auf holl. *knarsbeen* neben *knarsen* 'knirschen'. Auch frz. *croquant* 'knorpel' zu *croquer* 'krachen' u. ae. *grist-bitian*, *-bītian* 'mit den zähnen knirschen' wäre noch heranzuziehen. Falk-Torp, Norw.-dän. etym. wtb. unter *brusk* (schw. *brosk*, aisl. *brjōsk*) vergleichen holl. *kraakbeen* 'knorpel' zu *kraken* 'krachen', gr. χόνδρος 'graupe, knorpel' für *χρόνδρος zu nhd. *grind*, *grand*, *grund*, mhd. *knospel* 'knorpel' zu nhd. *knuspern*[1]). Weiteres s. bei Walde² unter *frendo* und *furfur*. Ahd. *crustula*, *-ila*, *krostela* 'knorpel' stelle ich zu got. *kriustan* 'knirschen', *krusts* 'knirschen', dän. *kryste*, schw. *krysta* 'pressen, quetschen'. Vielleicht gehört auch lat. *cartilāgo* eher zu gr. κρατύς, nhd. *hart* usw., als zu *crātis* 'flechtwerk'? — 63. l. *snora* oder *fnora*, s. Gl.² s. 37. — 64. *chȳun* steht für *cēon* = as. *cīan*, vgl. Mi. s. 67. — 65. *palathas* ist mit *spathulas* verwechselt. — 66. Zu *hāue* vgl. ne. *haw*. — 68. Vgl. Mi. s. 73; *hēwin* ist = *hǣwen* 'blau'. — 73. Vgl. ws. *wrǣt* 'kreuzwurz, labkraut, wildröte'. — 74. Vgl. Glogger II, 41 u. III, 30. — 76. Vgl. Mi. s. 21. — 79. Vgl. ib. 8 u. 19 f. Daß ae. *scinn* von lat. *scēna* herkomme, bezweifle ich, wie mir überhaupt Kluge in der annahme lateinischer lehnwörter zu weit zu gehen scheint. — 80. Vgl oben zu 50. — 81. Vgl. Mi. s. 20. — 82. Vgl. Mi. s. 18 f. — 84. Vgl. Mi. s. 76. — 85. *mattae* ist nom. sgl., vgl. Mi. s. 12. — 86. Vgl.

[1]) Hübsche lautmischung zeigen älter-nhd. *knorspel* = *knospel* + *knorpel* sowie *krospel* = *krostel* + *knospel*.

Digitized by Google

Mi. s. 32. — 87. *ebind* kann = *gebind* oder *ebbind* sein, vgl. Mi. s. 32. — 90. Vgl. Mi. ib. — 91. Vgl. Mi. s. 33, der *scelb* = ae. *scylf* 'felsspitze; zinne, turm' setzt. Aber die bedeutungen passen doch schlecht zusammen, zumal *scelf* auch *camera pastorum* glossiert, vgl. Mi. s. 30, 5 β. Eher läßt sich das nur im pl. *scylfan* einmal (Gen. 1306) vorkommende *scylfa* oder *-e* vergleichen, das die stockwerke der arche bezeichnet und mit aisl. *skjálf* in *hlið-, vala-skjálf* verglichen wird. Ne. *shelf* ist erst seit Chaucer belegt und stammt wohl aus dem nd. *schelf* 'brettergerüst'; ebenso ist ne. *shelve* 'sich neigen, schräg sein' ein junges, erst seit dem 17. jhd. belegtes wort und scheint zu wfries. *schelf* 'schräg' zu gehören [1]). — *drep* steht für *dreb* = *dref*, vgl. Mi. aao.; Walde [2] s. *trabs* erwähnt das germ. wort mit recht nicht, da man bei verwandtschaft sonst **đrep* erwarten müßte! — 95. Mi. s. 33 erklärt *tetra* = ne. *tetter* und *fa* = *fic* < lat. *fīcus* 'feigwarze'. — 96. *gycer* gehört nach Mi. s. 34 zu got. *jukuzi*. — 102. Vgl. Mi. s. 34, 16. — 107. *hebern* ist = *hæf-ærn* 'meerhaus', vgl. Mi. s. 22. — 110. *odonis* = *udonis* gehört zu gr. οὐδών 'filzschuh', vgl. Mi. s. 6 f. — 112. Vgl. Mi. s. 14. — 113. Vgl. ib. 15. Ist hier ae. *rima* 'rand' mit lat. *rīma* 'ritze, spalt' vermengt? — 115. Vgl. ib. — 117. Vgl. Mi. s. 16. — 120. Vgl. Mi. s. 8 f. — 121. Vgl. Mi. s. 9. — 122. Vgl. Mi. 66, 19. — 130. Vgl. Glo. II, 70 f., wonach *scoeiddo* = *scæđđo* wäre. Steht *ober* hier vielleicht für *or-* 'un-'? — 132 ff. Vgl. Glo. II, 72 und *dæg-ryne* 'diurnus' bei Bosw.-To., Supplem. — 140. Vgl. Glo. II, 74 u. III, 61 über *glis*. — 144. Steht *scurres lees* für *scurrilis*? Oder l. *scurra (scurrus) lenis*? Auch ae. *leas* könnte in *lees* stecken, ferner *leasere* oder *fiđelere*. Vgl. Glo. II, 75 u. III, 61. — 150. Vgl. *snēr* im Reiml. 25. — 152. Dieser beleg für ne. *groop* fehlt leider im NED. Zur etymologie vgl. Falk-Torp, Dän.-norw. wtb. *s. grôp*. — 154. Vgl. ne. *amper* 'geschwür' und norw. *ampa* 'plagen'. — 157. *magalia* bedeutet 'hütten', *bȳrae* = got. **būrjō* ist das ne. *byre*. Vgl. die Corpusgl. *magalia : bȳre*. — 161. Vgl. Gl. II, 76 u. III, 62. — 162. Vgl. ib. Zu *tysse*, ahd. *zussa*, vgl. Falk-Torp s. *tæse*. — 164. Vgl. Gl. II, 77 u. III, 62, ferner Schlutter, E. st. 46, 160 f. — 167. Zu *hēardhera* 'harder' vgl. Gl. II, 78. Gehört *hera* zu gr. κάρᾱ 'kopf'? — 172. Gl. vergleicht II, 78 it. *truffaldino* 'hanswurst' und ne. *trifler*. —

[1]) Glogger hätte aber III, 49 schwäb. *schelb* 'verbogen' aus dem spiel lassen sollen, das = nhd. *scheel* ist, vgl. nl. *scheluw*, ahd. *scelo*, gen. *scelawes*.

Digitized by Google

173. Gl. II, 78 u. III, 63 erklärt *famf.* < gr. πομφόλυκας. — 174. l. *involucrum* oder *-cris?* Ist *wulluc* = ahd. *wulluch* zu *wellan* 'wälzen, rollen'? Vgl. Gl. II, 79 u. III, 63, sowie Kern, E. st. 36, 114. — 175. Vgl. ne. *clove,* nhd. *kloben* und Gl. II, 79 u. III, 63. Vielleicht erklärt sich *clox* für *clouae* (so Corpusgl.) durch die mittelalterl. geheimschrift, die statt der vokale die folgenden konsonanten setzte? — 176. Ist *egida* ahd.? — 178. Ist *leer* etwa aus *rigel* verschrieben? Anders Gl. II, 79 u. III, 64. — 179. Vgl. *gegiscte* Corpusgl., *gigiscdae* Ep. und Erf. gl. Danach wäre ein inf. *gi-gĭscan* anzusetzen, vielleicht mit der nebenform *-gīsan?* — 181. *tyndri* könnte für *tyndir* stehen, oder es ist localis davon, vgl. Mi. s. 24 f. — 182. Vgl. Gl. II, 80 u. III, 64. — 187. *maulistis* ist = μαυλιστής 'kuppler'. — 191. Vgl. Gl. II, 80 u. III, 64. — 193. Vgl. Lidén, E. st. 38, 337 ff. — 197. *lurdus* ist = λορδός, vgl. Gl. II, 81 u. III, 65. Zu λορδός gehört ae. *lyrtan,* mhd. *lürzen, lerz.* — 202. Steht *auric.* für *amurca* = ἀμόργη 'ölhefen'? Vgl. Gl. II, 82. Oder steht es für *viscum auricularium* 'ohrenschmalz'? Woher kommt übrigens die kürze in ne. *dross?* — 203. Vgl. Gl. ib. u. III, 65, Mi. s. 44 f. — 204. Vgl. Gl. ib. — 209. *harpa* ist = ἅρπη, zu *geus* = *geup* vgl. Gl. II, 83 u. III, 65; ferner die eingehende erörterung v. Kraliks in den Gött. gel. anz. 1914, nr. 3, s. 158 ff., der *ĕarn-geap* als 'adlerfasser' erklärt. Bedenklich ist dabei nur, daß das prät. *geap* bloß einmal, nämlich ae. räts. 24, 9 an einer metrisch verderbten stelle vorkommt: *þæt ic ær geap,* wo Cosijn zwar durch die änderung von *ær* in *æror* bessert, Trautmann aber *geseap* schreibt (auch *gegeap* wäre möglich). Falls *geopan* 'verschlingen' wirklich existierte, dürfte es wohl zu aisl. *gaupa,* norw. *gaupe* 'luchs' gehören, vgl. Falk-Torp, Norw.-dän. etym. wtb. s. *gaupe,* aber kaum zu aisl. *gaupn,* ahd. *goufana,* mhd. *goufe* 'hohle hand', die vielmehr mit ae. *gupan, gype* 'lenden, steiß' = ahd. *goffa* zu asl. *gŭbeži* u. *gybati* 'biegen' zus. gehören, vgl. Berneker s. v., ferner Falk-Torp s. *gjævn, gople, gump(e).* — 210. *emær* ist umlautsform zu *amer,* vgl. Mi. s. 65, 10. — 212. Gemeint ist der kiebitz, ne. *lapwing.* — 215. *scriic* ist = ne. *shrike* 'würger', vgl. Gl. II, 83. — 217. Vgl. Gl. II, 83 u. III, 65. — 218. *higrę* ist 'häher', vgl. rätsel 25, 7 ff. — 219. Vgl. Gl. II, 83. Der name gehört wohl zu ae. *finn,* nhd. *finne,* aschwed. *fina,* lat. *pinna* 'flosse', ir. *ind* 'spitze' (wegen des spitzen schnabels, vgl. unser *spitz* 'hund mit spitzer schnauze'). — 222. Vgl. Mi. s. 43, der den namen als 'distelzupfer' (ahd. *distilzwīo*) erklärt. —

Digitized by Google

223. Eine nebenform ohne anl. *s-* erscheint in westf. *līwe*. — 224. Vgl. Kern, E. st. 36, 112 u. Gl. III, 66. — 225. Vgl. Gl. II, 84 u. III, 66. — 227. *fur*. ist hier 'frettchen', vgl. Gl. II, 85. — 233. *brimisa* ist aus ae. *briusa* = ne. *breeze* geändert, vgl. Gl. II, 85 u. III, 66. — 234. *cac*. ist = κακο-μήχανος. — 240. Vgl. Gl. II, 86 u. Mi. s. 18[2]), wonach *murica* zu *murex* gehört. — 241. *bęrg* steht entweder für *baerg* = *bĕarg* oder ist die anglische form mit ebnung. — 242. *fōr* stelle ich zu lat. *pario*. — 247. Vgl. ne. *wood-bind*. — 246. Vgl. Gl. III, 67. — 253. l. *un-ā-brecend-līc?* Vgl. Mi. s. 11. — 254. Gl. III, 68 bessert in *esculentiores*; *gipparre* ist nach Mi. s. 11, 3 = ahd. *giparre* 'hoch'. Wenn er es aber auf ein ursprüngliches *geappre* zu *geap* 'hoch, steil' zurückführt, so hat er wohl dieses wort mit *steap* verwechselt! — 255. Vgl. Gl. III, 68. — 257. Vgl. Gl. II, 89 u. III, 69 sowie Mi. s. 11. Ist *brooc* = ne. *brook* 'bach', so könnte *suricus* etwa aus *(torrens) spumidus* verderbt sein. — 258. Vgl. Mi. s. 12, der *celdre* richtig aus mlat. *caldāria* ableitet.

## Alphabetisches register[1]).

### I. Altenglische wörter.


ācwĕorna 239.
ād 99.
ādexæ 90.
ǣnlic 158.
āglę̄ddę 11.
alær 248.
ald 134. 135.
aler-holt 250.
arn-geup 209.

bār 244.
beanæ 35. 185.
bĕars 224.
bebor 238.
bed 69.
bę̄l 99.
beoues 186.
bęrg 241.
berhtan 69.
beust 180.
bihinan 256.
blę̄ci 26. 108.
blōd-sæx 111.
boor 259.
bord-rimum 113.
borigendi 16.
brād-*acus 199.
brandas 20.
briuđiđ 2.
brōc 257.
brond-rād 194.
bȳræ 157.
byris 200.

cĕaldere 258.
cīan 64.
cild-trog 156.
cinum 119.
clām 40.
clāte 48.
clītę 43.
clouae 175.
cneo-holegn 129. 252.
crōg 61. 83.

dæl 102.
dobendan 117.
dox 10.
drōs 202.
dryht-guman 126.
dunnę 30.

ĕarm-beag 58.
ear-wigga 237.
ebind 87.
ebur-đring 80.
ed-wællę 170.
egiđæ 176.
egle 140.
elha 141.
elin 44.
emær 210.
fala 193.
felo-sprēci 172.
fetor 161.
fīc 95.
fīfaldę 137.
fīl 39.
fina 219.
finc 221.
firgin-gāta 53.
flicci 168.
flōc 165.
flōdæ 9.
fnora 63.
fōdor 131.
fōr 242.
friu-lǣtum 155.
fuglæs 185.
fugles 35.
fuglum 169.

gāta, s. firgin-.


[1]) Die wörter sind hier in berichtigter form angesetzt.

Digitized by Google

gĕaboles 116.
geac 217.
gebræc 74.
gegenga 89.
gespan 82.
geswēpo 17.
gewif 98.
gibrēci 182.
gigisdæ 179.
ginat 196.
glitinat 31.
gold 59.
grīma 79.
grimmith 127.
gronæ 184.
grōp 152.
grost 60.
grot 151.
gyccæ 86.
gycer 96.

hægtis 231.
hæslin 5.
hæt 25. 164.
hættas 78.
hals-leđir 4.
hamme 27.
harperi 149.
hāwe 66.
hĕafuc 55.
hĕard-heau 201.
hĕard-hera 167.
hĕarma 228.
hĕarst 19. 101.
heb-ernum 107.
hegitissę 138.
hĕorth 128.
hēringas 226.
hesl 163.
hĕurđ-swēpe 76.
hēwin 68.
hidir 12.
hidir-rynę 133.
higrę 218.
hleapi-wincę 212.
hlēdrę 18.
hnitu 235.
hōg 3.
holegn 245.
holt-hona 211.
hond-ful 186.
hrāgra 216.
hreod 49.
hrōc 203.
hron 166.
hū 134.
hwāstrung 8.
hwet-stān 147.
hwidir-rynę 132.

Ībæi 47.
in-wĕorpan 34.
Īringes 81.

lād 106.
lām 189.
lāwrice 213.
leasungę 173.
lēcas 255.
leđir-wyrcta 192.
leer 178.
lees 144.
lemp-halt 197.
līm 40.
lind 249.
lio 42.
līomum 23.
logđor 234.

mādmas 14.
mæræ 33. 232.
mæst 118.
māpuldur 246.
māsæ 204.
mattæ 85.
mĕarth 227.
mīhes 110.
miltę 148.
mixin 22.
monung 116.

nĕabu-gār 198.
nect 136.
nect-hrefn 206.
necti-galę 214.
negil 41.
nift 125.
nostlan 110.
ober-lagu 1.
ober-scoeiddo 130.
ofer 136.
ōma 92.
omprę 154.
on-felti 57.
onga 236.
or-đancas 13.

poccas 24.
portic 6.
pundar 36.

roccerum 121.
rond-beag 171.
rȳhum 122.

salhas 62.
scelb 91.
scinneras 120.
scœhere 124.
screawa 229.
scrīc 215.
scripid 191.
sculdre 65.
scȳhend 187.
secg 153.
segin 93.
seodas 46.
sin-fullæ 37.
slī 223.
slītendę 103.
smæti 59.
smeduma 77.
snās 146.
snēdil-đarm 104.
snēdit 251.
snęgl 240.
snēr 150.
spaldur 32.
spĕadan 112.
stalo 169.
stāne 73.
stēli 190.
stęr 205.
steup-fęder 109.
stofun 94.
stream 183.
styria 225.
sucga 220.
sugu 243.
swē 135.
swīthor 68.

tebl 143.
tebleri 142.
tesulas 88.
tetra 95.
tō 169.
trymisas 84.
turf-hacca 45.
twā 136.
twilic 159.
tyndre 21.
tyndri 181.
tysse 162.

đarmana 28.
đidir 12.
đingere 114.
đīstil-twīge 222.
đreb 91.
đrēdum 105.
đridde-half 29.
đrilic 160.
đrōstlę 207.
đrot-bolla 145.

un-ā-brecend-līc 253.
un-ge-beatne 73.

walc-hĕafuc 54.
wald-wæhsæ 60.
walh-wyrt 123.
wār 177.
warras 15. 97.
wĕartę 188.
wond 230.
wrēt-baso 72.
wudu-bindæ 247.
wyloc-baso 70.
wyrd 100. 139.
wyrm-baso 71.

Digitized by Google

## II. Hoch- und niederdeutsche wörter.

acus 199.
brimisa 233.
chelor 56.
ebir-dhring 50.
fezzera 51.
gezelt 67.
gi-parre 254.
haubit-loh 52.
hûni 115.
in-werpan 34.
loh 102.
storhc 208.
strîtęd 195.
sû 7.
swithelon 75.
wec 81.
wep 34.
witu-bil 38.
wulluc 174.

Kiel. F. Holthausen.

Digitized by Google

# EARLY ENGLISH NAMES WITH *-GOD, -GOT* IN THE SECOND ELEMENT.

In his two very valuable works on Scandinavian names in early English, *Nordische Personennamen in England,* and *Zur englischen Namenkunde* (Studien z. engl. Philologie, hg. v. L. Morsbach, 37, 47), Prof. Björkman has dealt with a number of names ending in *-god,* which he derives from the Scandinavian name-element *-got* < *-gaut(r).* In my opinion *-god* represents, in the majority of cases, OE *-gōd,* a possibility which Prof. Björkman does not seem to have taken into consideration, although some of the names have been explained thus both by Mr. Bardsley in *Dictionary of English Surnames* and by Prof. Skeat in *Anglo-Saxon Names.*

My collection of material ought to be fairly complete, as I have gone through Searle's *Onomasticon Anglo-Saxonicum* in its entirety. For the modern and the Middle English forms Bardsley's *Dictionary*[1]) has been consulted.

## 1. The early forms on record end in *-god* and *-got.*

***Algodus,*** *Ælgodus* monetarius, Kemble, Codex Diplomaticus 1348, *Algod,* Nottingh., Domesday Book < OE **Ælfgōd*[2]) (**Æþelgōd* and **Ealhgōd* could also have given *Algod*) or

[1]) Bardsley's identifications are often erroneous. Numerous errors have been corrected by Skeat in an article entitled *Anglo-Saxon Names as modern Surnames* (Transactions of the Philological Society, 1907, pp. 57—85). This is one of the most valuable papers we possess on English names. It contains a few errors, owing partly to the material being too scanty, partly to the author's limited knowledge of Scandinavian names, but is, at the same time characterized by the conciseness and brevity of style, the deep erudition, and the brilliant suggestiveness which most of this great scholar's works are noted for.

[2]) Naumann's (Altnordische Personennamen, p. 42) '*Ælfgod*, 11 K.' is Searle's hypothetical(!!) form for *Algodus,* a striking illustration of the danger of using the Onomasticon without a perfect knowledge of the peculiar principles on which the material has been arranged.

Digitized by Google

Continental French *Adalgaudus*, Polyptyque Irminon. ME forms are *Algod*, Bucks, Cambr., Rotuli Hundredorum, *Algode*, *Allgoode*, 1449, *Algood*, 1570, 1575 etc. (see Bardsley, Dictionary of Surnames, p. 48). In mod. English the name survives as Allgood, Elgood[1]), and Elegood. Björkman, Nord Personennamen, p. 3, derives the name from Scand. *Algautr*, which may be contained in *Alcot*, Domesday Book, and *Algotus*, Liber Vitae of Durham, if *-got* is not a French spelling for *-god*. *t* for a final *d* is very usual in Domesday Book and other Anglo-French records. Cf. Stolze, Zur Lautlehre der Namen in Domesday Book, p. 41. *Alcot* and *Algot* can, of course, also represent the above-mentioned Continental name *Adalgaudus*.

**Mangoda**[2]), *Manegoda* (in an English charter), A.D. 978, Kemble, Codex Diplomaticus 1272[3]), *Manngod*, *Mangod*, *Maneod*, on coins[4]): Eadwig (a. 955—959), Ethelred II etc, *Manegot*, Warw., Domesday Book = OE *Man(n)gōd*. No Germanic name in *-gaut* is noted by Förstemann under **Mana*, but *Manegaud*, Mon. Germ. XIII, 285 etc, which Förstemann derives from *Manag*, is quite as likely to contain *Mana*. In point of fact an OFr. *Manegot* (Anseis von Karthago, 67) is noted by Kalbow, Germanische Personennamen, and explained as due to **Manegaut*[5]). This name may be responsible for some of the English forms. A Scandinavian correspondent in *-gautr* does not seem to have been evidenced. *Maneod* is a very interesting spelling, and admits of more than one explanation. There is the possibility that *e* is a *mistake* for *g* on the analogy of *ear* for *gar* (not uncommon on coins, cf. *Hrodear* ~ *Hrodgar* etc) where *e* may be a symbol of semivocalic *i* and *ear (gar)* due to the stem **garwa* or **jāra*. For

[1]) As for *El-*, by the side of *Al-*, cf. Zachrisson, Anglo-Norman Influence on English place-names, pp. 106 n., 110 n.

[2]) This name is not noted by Björkman. It is also contained in Mangotsfield (Glouc.), *Manegodesfelle* 1086 Domesday B.

[3]) Kemble marks the charter as spurious, but the spelling of the names gives a strong impression of authenticity.

[4]) When not otherwise stated, all references to names on coins are from Catalogue of coins in the British Museum, I (ed. Keary), II (ed. Grueber).

[5]) We have seen that the name is evidenced by Förstemann, so the form is not hypothetical.

Digitized by Google

Continental names of this type, see Förstemann, Namenbuch², col. 600, col. 679. Cf. also *Wœleist* ~ *Wœlgist* on coins from the time of King Ethelred II.

On the other hand, it is not impossible that *e* in *Maneod* is likewise a symbol for *i̯*. If so, *eod* corresponds to Germanic *iod, iot* < *gaut*. This development seems to have taken place when the root-syllable of the first member ended in *-i*: *Gundïisclus* < *Gundigisilus*, *Hildïernus* < *Hildigernus*, Lex Burgundionum, *Altïardis*, *Altïaud*, Polyptyque St. Rémi. Cf. Kalbow, German. Personennamen, p. 138, with references. As *Mangod* has *a* in the stem-ending, *eod* (if equal to *i̯od*) must be due to analogy. This explanation may apply also to *Hrodear*, if the original form was *Hrōðgār*. It should be noticed there is an interchange between the stem-endings *a, i, e* in many early Germanic names. Cf. Kalbow, p. 23.

**Osgod**, on coins: Eadred (a. 946—955) etc; *Osgod Clapa*[1]) (d. 1054). Anglo-Saxon Chronicle, Kemble, Codex Diplom. 749, 1327, *Osgod Clape*, Kemble 1319, *Osgod Clapæ* (in a Latin charter), Kemble 843; *Osgod* minister, A.D. 1033, 1045, Winchester, Kemble, 744, 750, 781; *Osgod* minister, A.D. 1044, Exeter, Kemble 772; *Osgod* tenant, A.D. 1041, Wight, Kemble 768; *Osgod Cnoppe*[2]), canon, A.D. 1066, Waltham, Stubbs, De invent. S. Crucis, col. 20. The name *Osgod* is also found in Domesday Book in the counties of Glouc., Heref., and Nottingh., and on coins from the time of King Eadred (a. 946—955) etc. Later forms are *Osgod*, Fines 7 Ric. I—16 John, *Os(e)god*, Rotuli Hundredorum,

[1]) Björkman, Nordische Personennamen, p. 81, p. 212, derives *Clapa* < Scand. **Klápi* = 'a course and rough fellow', Skeat, Anglo-Saxon names, p. 66 < OE *Clappa* 'one who claps'; the latter alternative seems more likely, especially as in all probability the name is identical with mod. English Clap (Bardsley) with *a*, not *ō* < *ā*. Cf. also the Continental name *Claffo*, Förstemann, Namenbuch², col. 368. Björkman thinks *Osgod* must have had a Scandinavian name, as he was of Scandinavian descent. In my opinion a man of Scandinavian descent but born in England is just as likely to have had an English name. And the passages in the AS Chron. where Osgod is mentioned do not seem to constitute a proof that he was a born Scandinavian. Even then OE *Ōsgōd* may have been substituted for Scand. *Ásgautr*.

[2]) *Cnoppe* is from Scand. *Knoppe* or of native origin, Björkman, Namenkunde, p. 55. It is probably the same as the mod. English surname Knop, which Bardsley explains differently.



Digitized by Google

*Osegod*, Kirby's Quest, *Osgood*, 1605, 1614, Reg. Univ. Oxford, vol. II, pt. II, p. 286 etc. (see Bardsley, Dictionary of Surnames) = mod. English Osgood = OE *Ōsgōd*. A normanized form is *Ansgod*, A.D. 990 (Searle), which may also represent the Continental French name *Ansgaudus*, Polyptyque Irminon. Björkman, Nord. Personennamen, p. 15, Namenkunde, p. 16, derives *Osgod* < *Osgot*, an anglicized form of *Asgot* (well evidenced) < Scand. *Ásgautr*. In my opinion not even all instances of *Osgot* are due to the Scandinavian name. It is possible that *Osgot* is sometimes an Anglo-French spelling for *Osgod*. What speaks in favour of this assumption is that *Osgod* is much more common in later records (which were comparatively free from French peculiarities) than *Osgot*. Thus Bardsley has only one reference to *Osegot*. In place-names the two forms are often written one for the other, which can be due partly to assimilation (cf. *Osgodby*, probably for *Osgotby*, see Björkman, Namenkunde[1]), p. 16; cf. also *Osgot Clapa* perhaps < *Osgod*[2]) *Clapa* with assimilatory change of *d* > *t* before *k*), partly to a real confusion of the two names the chief cause of which was probably the French form *Osgot* for *Osgod*. A similar confusion has taken place in names with *æðel*, *ælf*, *ealh* for their first component (cf. Zachrisson, Anglo-Norman Influence, pp. 107 ff.), and is usual also in other cases. Moreover *Osgod* may have been turned into *Osgot* by the substitution of the French name-element *-got* (< *-gaut*) for *-gōd*. Whether *Osgod* sometimes represents an anglicized form of an unrecorded Scand. name **Ásgóðr* is difficult to decide. Naumann, Altnordische Personennamen, p. 40, notes no instances of *-góðr* as the second element in Scandinavian names. *Asgod* (see Björkman, Nord. Personennamen, p. 15) may

[1]) Björkman's material is derived from Lindkvist's Middle English Place-Names of Scandinavian origin, p. 139. To judge by the evidence of the early forms, Osgoldcross and possibly also Osgathorpe may contain OE *Ōsgōd*. In four instances earlier *Osgoteby* has given the modern form Osgodby either by assimilation of *t* to *d* (cf. Throgmorton Street, London, < *Throckmorton*, see *Bardsley*, Dictionary) or by the substitution of the more usual name *Osgod* for the less usual *Osgot*.

[2]) In the Index to Monumenta Britannica (ed. *Petrie* and *Sharpe*), p. 1027, there are numerous references to the form *Osgod Clapa*, but only one (in the later parts of the AS Chronicle, A.D. 1046) to *Osgot Clapa*. In Charters the name always appears as *Osgod*.

Digitized by Google

be due to Scand. *Ás* + OE *gōd*. Hybrids of this type are common.

***Sigod***, on coins: Edward the Conf., Har. II, Will. I = OE *Sigegōd*, or Cont. French *Sichaud*, Polyptyque S. Rémi (cf. *Sigaud, Sigot,* Förstemann). The form *Sigot,* moneyer: Eadw. I, may represent an unrecorded Scand. name **Siggautr,* which in Björkman's, (Nord. Personennamen, p. 118) opinion is also the source of *Sigod.*

***Þurgod*** A.D. 970, Kemble, Codex Diplomaticus 563*, A.D. 1024, ib. 741, A.D. 1053, ib. 956, *Þurgod*, on coins: Ethelr. II (a. 979—1016), Cnut etc., *Turgod*, Kent, Suss., Shropsh., Yorksh., Domesday Book, *Turgodus,* Liber Vitæ of Durham. As no Scandinavian **Þurgoðr* has been recorded, the name seems to have been formed by adding the OE terminal *-gōd* to the Scandinavian *Þur-*. Cf. *Asgod* < Scand. *Ás-* and OE *-gōd*. Bardsley, Dictionary, p. 748, notes *Thurgod* from Rotuli Hundredorum, the modern correspondent of which is Thurgood, Thirgood.

Another modern English surname, Toogood (< *Togod*, Rotuli, Hundredorum, Kirby's Quest, *Togod alias Thogod*, Calendarium Genealogicum, Henry III — Edw. I, see Bardsley, Dictionary, p. 748) is probably nothing but *Þorgōd* in a French disguise: (*t*) has been substituded for (*þ*), and *r* has been lost; cf. *Tostenland*, Domesd. Book = Thurstenland, Yorksh. (Lindkvist, Middle-English Place-Names, p. 96), *Turstinivilla,* 1034 ~ *Tustinivilla* 1180 = Toutainville < Scand. *Þorsteinn, Thursten,* Toufreville, Normandy < *Turfrevilla* < Scand. *Þorrøðr* (< **Þreðuʀ*) (Joret, Patois Normand, pp. 57, 66) and Zachrisson, Two Instances of Anglo-French Influence, p. 19. *To-* seems to have been altered to *Too-* by popular etymology. In a similar manner Thurgood has been transformed to Thoroughgood, cf. Bardsley, l. c. Or is *þ* due to Scand. *Þórgautr* ~ *Þorgautr?* Cf. Noreen, Altisländ. Grammatik § 122. Björkman, Nord. Personennamen, p. 157, derives *Þurgod* as well as *Þurgot* and *Turgotus* from Scand. *Þorgautr, Þurgot.* As all Björkman's references to *Þurgot* are of post-Conquest date[1]), the existence of Scand. *Þorgautr* in

[1]) Björkman's earliest reference is *Turgotus* Kemble, Codex Diploma-



Digitized by Google

English is not proved beyond a doubt. *Turgot* can, of course, have been introduced from Normandy, where the name is well evidenced.

***Wigod***, minister, A.D. 1042, Worc., Kemble, Codex Diplom. 764, *Mygod* (for *Wygod*) c. 1060, Kemble 862, *Wigodus*, regis pincerna, A.D. 1062, Waltham, Kemble 813, *Wigod* minister, A.D. 1066, Westm., Kemble 825*, *Wigod*, Devon, Domesday Book, *Wigod*, Liber Vitæ of Durham = OE *Wī(g)gōd*. The corresponding Continental name < Germ. *Wīg* and *gaut* is noted by Förstemann, Namenbuch², col. 1583, only in two instances (*Wihgoz*, *Wihkoz*, Codex Diplomaticus Ratisbonensis). Björkman, Nordische Personennamen, p. 176, derives both *Wigod* and *Wigot*, Domesday Book etc, from Scand. *Wigot*. As the latter name is found only in post-Conquest records, it may be due to OE *Wigod* with French *t* for *d*. Bardsley, Dictionary, p. 812, has some later references to *Wigod*, such as *Adam Wigod*, Hunts, *Thomas Wigod*, Cambr., Rotuli Hundredorum, *Constance Wygood*, A.D. 1399, Close Rolls. The mod. English surname Wigget probably goes bach to ME *Wygot*, *Wygott* (Bardsley, l. c.) < OE *Wīgōd* or Scand. *Wigot*.

***Winegod***, on coins: Canute (a. 1016—1035) (Hildebrand, Anglosachiska mynt i svenska kongl. myntkabinett), *Winegod*, Wilts, Somers., Domesday Book = OE *Winegōd* or Continental French *Winegaudus*, Polyptyque Irminon. Typically French forms are *Wengos*, *Wynegos*, *Wngos* on coins: Ethelred II (Hildebrand, l. c.). Björkman, Nordische Personennamen, p. 177, thinks *Winegod* can be a hybrid form of OE *Wine-* and Scand. *-got*, but adds in a note that this name as well as several others in *-god*, *-got* may have Continental origin. Bardsley, Dictionary, p. 818, adduces three instances of *Wynegod* from Rotuli Hundredorum and has one late reference (A.D. 1776) to *Wingod*. It seems improbable that *Wingod* should be contained in the mod. English surname Wingate, Winget, which is, no doubt, of local origin.

---

ticus 297. To judge by the spellings of the names of the signataries, the charter, which is marked by Kemble as spurious, is of a comparatively late date.

Digitized by Google

## 2. All early forms recorded end in *-god*.

Of the names which will be discussed in the sequel only *Heregod* and *Isengod, Isgod* are noted by Björkman. Derivation from the Scandinavian *-gautr* seems *a priori* excluded, partly because *d* appears invariably in the early spellings, partly because, with the single exception of *Hergautr*, no Scandinavian names in *-gautr* corresponding to the English ones in *-god* are evidenced, at least not in the sources I have examined, viz. Lind, Norsk-isländska dopnamn och fingerade namn från medeltiden, Lundgren, Personnamn från medeltiden, Naumann, Altnordische Personennamen, Nielsen, Olddanske personnavne, Rygh, Gamle Personnavne i norske stedsnavne, Wimmer, De danske Runemindesmærker, IV.

***Freðegod***, before A.D. 958, Kemble, Codex Diplomaticus 477 < OE **Friðugōd*. A derivation from the Continental French name *Fredegaudus*, Polyptyque Irminon, though theoretically possible, is not very probable. The name occurs in an original charter dealing with a grant of land at *Geocham* (later MS. *Ycham*) = Ickham, Kent. A parallel to the spelling *Freðe-* (for the more usual *Friðu-, Freoðu-*) is *Freðoric*, A.D. 844, Birch, Cartularium Saxonicum 422.

[***Godgod***, on coins: Cnut, is hardly a real name but probably an error for *God* (very common on coins), which has been repeated by mistake. A combination, such as *God* (< **guða*) + *gōd* (< **gōda*) does not seem impossible. Searle, Onomasticon XIII, thinks *Godgod* may be a real name composed of *gōd* + *gōd*, and compares it with *Wulfwulf* on coins, which can also be an erroneous form. Förstemann has no corresponding Continental name.]

***Heregod*** (Hildebrand, Anglosachiska mynt i svenska kongl. myntkabinettet), *Hærgod, Haregod*, on coins: Edward the Conf., Will. I, *Hargodus*, A.D. 1004, Kemble, Codex Diplom. 1300 (in a Latin charter), *Heregod*, Liber Vitæ of Durham = OE *Heregōd*. One ME form is *Heregod*, Rotuli Hundredorum (see Bardsley, Dictionary of surnames[1])

[1]) The forms *Harongaud, Heringod*, Rotuli Hundredorum, and *Herigaud*, Kirby's Quest, likewise noted by Bardsley should be kept distinct from *Heregod*. They obviously represent the Continental French name *Aringaudus* < Germ.

Digitized by Google

p. 360), which has been handed down to us as a mod. Engl. surname in the shape of Hargood. *Hargodus and Haregod* can be Latin or French spellings, *a* and *e* being often written one for the other in the early Anglo-French records. *Harger*, on coins: Ethelstan (c. 925), is probably an error for *Hergar*. The Continental French name *Hairgaudus, Aregaudus*, Polyptyque Irminon, might be responsible for some of the forms. Björkman, Nordische Personennamen, p. 68, derives *Heregod* etc with some hesitation from Scand. *Hergautr*. The existence of this name in early English cannot be proved by the evidence at hand.

***Isgod, Isengod***, on coins: Ethelred II (a. 979—1015), *Isegod*, on coins: Cnut < Continental French *Isengaudus*, Polyptyque Irminon, or possibly OE **Īserngōd* and *Īsgōd*. The component *Īsern-* is found only in *Īsernwulf*, Sweet, Oldest English Texts. *Īs-* seems to be contained in *Iseward*, on coins: Cnut (cf., however, Cont. French *Isoardus*, Polyptyque Irminon), and *Isulf*, on coins: Eadgar (a. 959—975), which may also represent the common Scandinavian name *Ísolfr*, Wimmer, Runemindesmærker, IV. *Iseardus* (= OE **Īsheard?*), A.D. 696, Kemble, Codex Diplomaticus *40, is dubious, as it occurs in a spurious charter[1]). Björkman, Nord. Personennamen, p. 194, seems inclined to look upon the majority of these names as Scandinavian (*Is(e)god* < **Ísgautr; Isengod* from the same source, though influenced by Cont. French names in *Isen* — why not directly from *Isengaudus?!* — *Iseweard* < *Ísvǫrðr* etc).

***Leofgod***, *Livegod, Liufgod*, on coins: Ethelred II (a. 979—1015) = OE *Lēofgōd*. Continental origin is not probable, Förstemann, Namenbuch², col. 1024, has only a few references to the name *Liubgoz* (Liber confraternitatum etc).

***Sunegod***, on coins: Ethelred II (a. 979—1015) = OE *Sun(n)gōd*. Cf. OE *Sunulf, Sunemann* (in *Sunemannes wyrþig*, Kemble, Codex Diplomaticus 1247), and *Sungeofe, Sungifa*,

---

*harin* and *gaut*, see Longnon, Polyptyque Irminon, p. 330. Bardsley's interpretation of the forms is wrong.

[1]) Förstemann, Namenbuch², col. 927 has a reference to OE *Ismær*. Searle's, *Ismær*, nomen viri, Nielsen, means, however, only that this name is noted by Nielsen in his Olddanske Personnavne.

Digitized by Google

*Sunniue*, Liber Vitæ of Durham = OE *Sun(n)gifu* (see Björkman, Några namnstudier, p. 86, in Minnesskrift utgifven af Filologiska Samfundet i Göteborg, 1910). No Continental name in *-gaut, -got* is noted in Förstemann's Namenbuch[2] either under *Sona, Sunja* or *Sunna*.

***Waringod***, on coins: Eadmund (a. 940—946), possibly < OE **Werngōd*. If so, *Warin* must be a less correct spelling for *Wærin-* or *Werin-*. In early charters this name-element is spelled *Wern-* (most common), *Wærn-*, or (seldom) *Werin-* (as in *Werinberht* A.D. 860, Birch, Cartularium Saxonicum 500) and *Ueueren-* (as in *Uurenberht*, A.D. 860, Birch, Cartularium Saxonicum 502). *Waringod* may also be due to the Continental French name *Warengaudus*, Polyptyque Irminon.

[A very interesting name, which must be kept distinct from the others, is ***earcongotę***, *earcongotam* (in the latter form the ending is Latin) in Bede's History (Sweet, Oldest English Texts, pp. 149, 152). *Earcongote*, the daughter of King Earconberct of Kent, is described by Bede as a virgin of great beauty, who devoted her life to God and the Church by becoming a nun of the monastery of Farmoutier in Brie. Cf. Dictionary of Christian Biography, p. 17. Even if we look upon the name as a Continental loan, which in my opinion is less probable, it cannot very well be due to *-gaut*, where the diphthong at this early date was kept unchanged. King Earconberct reigned from the year 640—664. Bede completed his history in 731, and MS Moor, from which the forms are derived, bears the date 737. Cf. Diction. of Christ. Biography, and Sweet's Introduction. According to Wright, Historical German Grammar, § 76, the change of *gaut* > *got* took place in the second half of the 8th century. The terminal in *earcongotę* is, no doubt, from exactly the same stem as the well-known tribal name Goths = Latin *Goti*, OE *Gotan*, Scand. *Gotar*, Gothic **Gutans*. This stem, related by gradation to Germ. *gaut* and OE *gēat*, is duly noted by Förstemann, Namenbuch[2], col. 609, who nevertheless erroneously looks upon *Earcongote*[1]) as an OE correspondent to the Continental name *Erchengaud*, Polyptyque Irminon (Namenbuch, col. 462).

[1]) Förstemann follows Searle by incorrectly rendering the name as *Eorcengota* (masc.).

Digitized by Google

Schönfeld, Wörterbuch der altgermanischen Personennamen, pp. 178, 230, 248, calls attention to some very early instances such as *Ostrogotha*, Cassiodori Senatoris Variæ (ed. Mommsen), 330, 19, Jordanes, Romana et Getica (ed. Mommsen), 77, 1 etc; **Theodegota:* Θευδιχοῦσα, Procopii Cæsariensis Opera (ed. Haury) I 12, 22, *Thiudigoto*, Jordanes, Romana et Getica 134, 17, and Οὐστριγοτθος, Procopii Cæsariensis Opera, 27, 19 etc. It is worth noticing that the majority of these early names with *-gŏt* for their second element are feminine.

There is the theoretical possibility that *-got* in some of the names dealt with in the previous discussion is due to this OE stem *-gŏt*. Such a derivation is in my opinion not very likely, as names of this type are scarce, and seem to have become extinct at an early date.

In the following instances *got* by itself seems to occur as a name, viz. ***Gota***, A.D. 970, Kent (note that *Earcongote* is also a Kentish name), Kemble, Codex Diplomaticus 563, *Gota*, on coins: Ethelstan (a. 925—940), Eadmund. *Gota* can also be due to Continental *Gautus*, Polyptyque Irminon, *Gauto*[1]) (Förstemann), or to Scandinavian *Gautr, Gauti, Goti*, see Björkman, Nordische Personennamen, p. 50. The Scandinavian name is undoubtedly contained in some place-names noted by Lindkvist, Middle-English Place-Names, p. 142, viz. *Gauteby*, Testa de Nevill = Gautby, Lincolnsh., *Goutebia*, 1124, Leicestershire = Goadby Marwood, Leic., *Gouteby*, Domesday Book = Godeby, Leic., *Gotesthorpe*, 1280, Placitorum in domo capit (Suff., now lost?). It should be noticed that, with one exception (*Gotesthorpe*, 1280), all the numerous early forms adduced by Lindkvist exhibit *au* or *ou*, which renders the Scandinavian origin of OE *Gota* less probable. In a few comparatively late spellings (*Goudeby*, 1390, *Gowdeby*, 1437 etc.) we find *d* instead of *t*. It can usually be explained as due to assimilation caused by a voiced consonant in the second member of the name. Similar early forms and the

[1]) Searle's egregious Onomasticon has a reference to *Gota, nomen viri!!*, Piper. *Gota* occurs right enough in Piper's Liber Confraternitatum (C. Augienses, A.D. 826, col. 532), but, as appears from the ending, it is the name of a *woman* and probably belongs to the stem **gōda*. Cf. Förstemann, col. 659, and *Guoting* in the same record, which is etymologically identical with OE *Gōding*.

Digitized by Google

various possibilities of accounting for them are discussed in my paper, Two more instances of French influence, pp. 8 f.]

Prof. Björkman, Nordische Personennamen, p. 15, explains *-god* in all the names he has dealt with as a French spelling for Scandinavian *got* < *gaut(r)*, and compares *god* < *got* with *Roberd* < *Robert*. This is no instance to the point. *After* certain *consonants*, esp. *l*, *n*, *r*, and *t* could *pass into d* in Anglo-French, and this *d* has sometimes been kept to the present day, as in *diamond* < *diamant*, *Lambard* < *Lambert*, *Wiberd* < *Wybert* (Bardsley). After a *vowel*, *d* occasionally, though not very often, appears for *t* (for references, see Stimming, Boeve, p. 221, Lindkvist, Middle-English Place-Names, p. 187), but as French *d* in this position is never kept, it is in all probability merely an inverted spelling for *t*.

Some very weighty arguments can be adduced against the interpretation of *god* as a French inverted spelling for *got*. Firstly the forms in *d* are much more frequent than the forms in *t*, and occur at a time (10th and early 11th cent.) when the French influence on English names cannot have been very considerable. Other names do not seem to exhibit a similar interchange of *d* and *t*. The regular representative of OE *-geat* in Domesday Book is *-iet*. The only instances of *d* for *t* I have noted, when going through the names in Searle's Onomasticon and in Catalogue of coins in the British Museum, are *Regingœd*, on coins (once): Alfred, and *Ælfged*, on coins (once): Ethelred II. This very meagre result is far from encouraging for the *god* < *got* theory. If not mere errors (e. g. for *gœr*, *ger*), *gœd* and *ged* can be interpreted as *English* (not French) inverted spellings for *gœt*, *get* (< *geat*). This explanation is quite permissible considering the interchange of final unstressed *d* and *t* evidenced in several early sources. Cf. Bülbring, Altengl. Elementarb., § 566, Zachrisson, Anglo-Norman Influence, p. 96, and *Beornehart* (= OE *Beornheard*) on coins (once): Ecgbeorht (a. 802—839).

Moreover earlier *-god* appears as mod. English *-good* in no less than four instances (Allgood ~ Elgood ~ Elegood; Osgood; Hargood; Thurgood ~ Thirgood ~ Toogood), where the final consonant renders a derivation from Scand. *-got* impossible. Theoretically Scandinavian *gaut* could develop into ME *gǭt*, but it has practically given ME *gǭt* or *gaut* in stressed

Digitized by Google

and *gŏt*[1]) in unstressed position to judge by the modern forms of the place-names noted by Lindkvist, Middle-English Place-Names, pp. 138, 142.

Of the thirteen names here dealt with six exhibit only forms in *-god* and, with one exception (*Hergautr*), no Scandinavian correspondents in *-gaut* to these names seem to be evidenced. The same is the case with two names in *-got* (*Sigot, Manegot*).

Lastly the local distribution of the forms both in Domesday Book and in records of an earlier date do not speak in favour of Scandinavian origin. Thus *Osgod* is as common in the Southern as in the Northern counties, and all the Domesday Book forms of *Winegod* and *Wigod* are from the South of England.

Consequently Prof. Björkman's explanation of *-god* as due to Scandinavian *-got* < *-gaut(r)* appears to be unsatisfactory in every respect.

Nor can all the names in *-god* be of Continental French origin, there being no Continental *French* correspondents to *Þurgod, Osgod, Sunegod* or (?) to *Leofgod, Wigod.*

That the French terminal *-god* (< *gaut*) should have been substituted in all instances for Anglo-Scandinavian *-got* is hardly possible considering the early date of some of the names. If all the names were of French origin or remodelled after the French pattern, we should certainly expect to find a majority of forms in *-gos, -got* (the most likely spelling of Germanic *-gaut* in the French of the 10th and 11th cents), by the side of a few in *-god.* Now forms in *-gos* seem to appear only for one name (*Winegos* ~ *Winegod*), and even in documents of pre-Conquest date *d* is much more common than *t.*

To assume that French *gǭd, gǭþ, gǭt* was sometimes replaced with OE *-gǭd* seems a bold and unnecessary hypothesis, and would besides account for only some of the names. It is moreover doubtful if the difference in sound between the English *-gōd* and the French *got, god* < *gaut* could have admitted of such a substitution. The French *o* (< Germ. *au*) was, no doubt, more open than the English *ǭ*, and *d, t* must have been pronounced *(þ) (đ)*, or possibly *(t)* when the name was borrowed

[1]) Cf. ME *Osgotteby*, 1303, *Ossegotteby*, 13th c., Lindkvist, ib.

Digitized by Google

at a late date. The suggestion that Scand. *-got* was transformed into *-gōd* by some kind of popular etymology seems equally unnecessary, and is also made less probable by the numeric superiority of the early forms in *-god*. Nor can I recall any parallel instance of such a transformation of a *whole group of names*. On the other hand, an Anglo-Saxon name in *-gōd* may *occasionally* have been substituted for a Scandinavian name in *-got*. Cf. above under *Osgod*.

The result of our investigation is that in the majority of examples recorded above *-god* must represent the OE adjective *gōd* used as a terminal in personal names. Only some of the names (for details, see the collection of material) can also be of French origin. A derivation of *-god* from Scand. *-góðr* is often *theoretically* possible.

The Scandinavian name-element *-got* has apparently played a very insignificant part in the formation of the names. At the utmost *-god* may sometimes be an *inverted spelling* for *-got*. On the contrary, we have good reason for supposing that many names in *-got* are not Scandinavian but either French (< Germanic *-gaut*) or English (< OE *gōd*) in French spelling. This conjecture is borne out by the fact that *-got* is much less common in later ME, when the orthography of the records is comparatively free from French peculiarities. On the gradual decrease of some French spellings (*t* for *th*, *þ* and *ce, ci* for *che, chi*) in the early documents where place-names are recorded, see Zachrisson, Anglo-Norman Influence, pp. 28, 42.

The only Scandinavian name in *-gautr* whose existence in early English is proved beyond a doubt by the material adduced by Prof. Björkman is *Ásgautr*. There is strong, though not absolutely decisive, evidence for a few others, such as *þorgautr* and *Wigot*.

In conclusion, I will add a few words on the occurence of *gōd* in Germanic names in general. In OE we often meet with *gōd* as the first element in personal names. Sweet, Oldest English Texts, pp. 538 f., is undoubtedly wrong in assigning a short *ŏ* to all the names compounded with *-god* he has found in his texts, as in *Godmund, Goduine, Godulf, Goda*. That *o* could be long and close is cleary shown by several mod. English surnames and place-names. Skeat, Anglo-Saxon names as modern surnames, p. 16, adduces the

Digitized by Google

following instances of names containing OE *gōd:* Goodchild < *Gōdcild*, Goodeve < *Gōdgifu*, Gooding < *Gōding* (cf. OE *Gōda*), Goodliffe < *Gōdlēof*, Goodman < *Gōdman*, Goodridge < *Gōdric*, Goodwin < *Gōdwine*. Cf. also the following place-names: Goodrich, Heref. < earlier *Castrum godrici*, 1302, Index to Charters and Rolls in the British Museum, Goodneston, Kent < *Godwynston*, 1515, Index to Charters and Roll in B.M., and Goodleigh < *Godeleia*, 1198, Index to Chs and Rs in B.M.

The comparative frequency of OE names with *Gōd-* for their *first* element seems to warrant the assumption that *gōd* could be used also as the *second* element in names. The reason that we do not find any names *ending* in *-gōd* in the very earliest texts published by Sweet, is evidently only their scarcity. Anyhow many of the forms in our collection of material date as far back as the 10th century: *Manngod* c. 955, *Osgod* c. 946, *Þurgod* c. 979, *Freðegod* 958; *Is(en)god*, *Leofgod* and *Sunegod* c. 979, *Waringod* c. 940. After the Conquest, when the sources became more numerous, we naturally meet with a greater number of references.

In Scandinavian *-góðr* seems to be very unusual as a terminal. Naumann, Altnordische Personennamen, p. 40, does not give any Scandinavian names in *-góðr*, nor are any mentioned by Prof. Björkman, or by Lind, Norsk-isländska dopnamn och fingerade namn från medeltiden.

West Germanic names with *-gōd* for their second element are found occasionally. Förstemann, Namenbuch², col. 659, gives *Autgodo* and with some hesitation *Megingod* and *Filogud* (uncertain). Waltemath, Die fränkischen Elemente in der franz. Sprache, has *Adalgude*, A.D. 703 (from J. Tardif, Monuments historiques), and Longnon, Polyptyque Irminon, adduces numerous female names in *-guda*, *-gudis*, *-guis* (*Adalgudis*, *Ansegudis*, *Autgudis*, *Ermengudis* etc). Förstemann seems to think all these names are from the stem **gunþiō*, but it can be objected that the loss of a nasal before spirants is rare in Frankish; cf. Lessiak, Anzeiger für deutsches Altertum, XXXIV, 221. Our previous examination of the names in *-god* in early English, where graphic confusion between **gunþiō*, **gauta*, and **gōða* does not arise so easily as in the Old German dialects, renders it necessary to assume that several names endingen *-god*, *-got*, *-gude*, *guda*, which are

Digitized by Google

considered by Förstemann to represent **gunþiō* or **gauta* may be due to **gōđa*. And from the evidence of the mod. English names noted on p. 354 there cannot be the slightest doubt that many Old English names with *God-* for their *first* element should have been explained from **gōđa* instead of from **guđa*. Such names are *Godcild* (Namenbuch², col. 679), *Godric* (ib., 684), *Godwine*[1]) (ib., 686), to mention only a few instances. Contrary to Sweet, Förstemann seems inclined to derive at least some early English names of this type from **gōđa*, viz. *Goda, Goding, Godman* (also under **guđa*).

As appears from the above discussion one of the greatest difficulties involved in an investigation into the history of Old English personal names is the almost unaccountable way in which names of Anglo-Saxon, Scandinavian, and Continental French origin are mixed, interwoven, and substituted one for another.

We have seen that the names in *-got* admit of a fourfold derivation. Some of them are of Scandinavian origin (*got* < Scand. *got, gautr*), others are Continental French (*got* < German *got, gaut*), or Anglo-Saxon, though disguised in French spelling (*got* < OE *gōd* with final *t* for *d*). Lastly we have also to count with the rare component *-gŏt* related by gradation to Germ. *gaut*, OE *gēat*.

The difficulties we are confronted with in trying to establish the etymology of the names in *-god* are hardly less. Here we have to choose chiefly between the OE *gōd* and the Continental French *god, got, gos*, though it is not excluded that *god* is sometimes an inverted spelling — French or English — for *got*.

Then there is the possibility of the English *gōd* having been substituted for Scandinavian *got*, or French *got (gos)* for English *gōd*. By way of illustration I will quote some very interesting early spellings of five place-names composed of Scandinavian *Ásgautr, Asgout, Asgot*, and *byr, by*. The examples are borrowed from Lindkvist's Middle-English Place-Names, p. 138 f.

---

[1]) Förstemann seems to be so convinced of OE *gŏd* being contained in this name that he assigns the same derivation to a corresponding German name which otherwise might have been explained as containing **gōđa*.

Digitized by Google

1. *Early spellings showing the original Scand. name: Asgozbi*, 1086, Domesday Book. Curiously enough, this is the only spelling in which the name appears in its true Scandinavian form.

2. *Early spellings showing substitution of OE Ōs for Scand. Ás: Osgoteby, Osgotteby, Ossegotteby* etc, 1086, Domesday Book; 1118, Lincolnshire Survey; 13 c., Rotuli Hundredorum, Testa de Nevill etc; 14 c., Feudal Aids etc. On the whole, this form is the most usual one.

3. *Early spellings showing substitution of OE Ōsgōd for Scand. Asgot*[1]*): Osgodby, Osgodbi*, 1302, Charter Rolls; 1346, 1401, Feudal Aids etc: All these forms are late. Their ultimate victory (four places are now called Osgodby, one Osgadby) is possibly due to the initial consonant of *-by*.

4. *Early spellings showing substitution of Continental French An(s)god, An(s)got < Ansegaudus, Polypt. Irm. etc for Scand. Asgot*[2]*): Ansgotebi*, 1086, Domesday Book; 1118, Linc. Survey; 1167—68, Pipe-Rolls; *Angotebi, Angoteby*, 13 c., Pedes Finium; Testa de Nevill etc, 1311, Charter Rolls; 1332, Rievaulx Charters; *Angodeby*, 13 c., Pedes Finium; Rievaulx Charters. The substitution of French for English names *in place-names* is a very excellent illustration of the extraordinary influence which French exercised at this time on the English nomenclature, an influence which in course of time resulted into the extinction of hundreds of old Anglo-Saxon names. Towards the 14th century the French forms become less usual, a fact which is exactly parallel to the gradual decrease of certain French features in the orthography of English place-names in general. See Zachrisson, Anglo-Norman Influence, pp. 28, 42.

As I have assumed Continental French origin for several names in *-got, -god*, it will not be out of place to add a few words on the ocurrence of French (Frankish) names in Old English. There is documentary evidence of Continental names in England at least as early as 900. They are particularly

---

[1]) Note that *d* can also be accounted for as due to assimilation. Cf. also *Osgod (Clapa)* perhaps < *Scand. Ásgautr*, p. 344.

[2]) Cf. Angoville < *Ansgotivilla, Ansgovilla* 11 c., *Joret*, Patois Normand, p. 64.

Digitized by Google

frequent on coins. A considerable number of the moneyers must have been Franks, who had come over from the Continent to carry on their trade in England. It has been shown that the first English coinage was a mere imitation of the Merovingian, and that a close relationship existed between the English and the Frankish coinage also at later periods. Cf. Keary, Catalogue of English coins in the British Museum, I, pp. XV ff., and Grueber, ib. II, pp. XLIII ff. When using the names on coins as linguistic evidence, we have to face one problem which is not easily solved. There is some doubt whether it is always the moneyer's name we find on the coins, and not that of some high official who had to superintend the coinage. Cf. Keary, Catalogue of coins in the British Mus., p. XXXIII. If the moneyer was a Frenchman (or Frank), and this high official an Englishman, we are likely to find on the coins *Anglo-Saxon names in French spelling*. It is very tempting to account in this way for *Chenapa*, A.D. 873, St Eadmund coinage, *Cenapa*, Ethelstan (a. 925—940), by the side of the much more usual *Cnapa* on coins [1]). It seems possible, however, that moneyers with English names in French spelling were *descendants* of Franks, whose names were English but had been altered so as to suit the French pronunciation. Many Franks living in England may have been bilingual, which contributed to the unsettled spelling of their names.

The Continental names, however, are by no means confined to coins. An examination of Domesday Book shows that many English landholders at the time of King Edward the Confessor had names of Continental French origin. Cf. Zachrisson in Studier i Mod. Språkvetenskap VI (Upsala 1917).

Whether this fact should be accounted for as due to immigration from the Continent to England, or to the predilection the English had for French (Frankish) names even at this early date, cannot be settled without a special investi-

[1]) Cf. Zachrisson, Anglo-Norman Influence, p. 49. In my opinion these early forms represent OE *Cnapa* and not Scand. *Knapi* (see Björkman, Namenkunde, p. 55) or Norman *Knape* in *Canapville*, Normandy (Joret, Patois Normand, p. 64), where moreover the first element may be due to Old Norweg. *knappr* = OE *cnæp*, seen in the field-name *Knape* (Joret, *loc. cit.*). Cf. also Rygh, Personnavne, p. 161.

Digitized by Google

gation where due regard is paid not only to the linguistic but also to the historical evidence which can be brought to bear on the question. In the meantime students of early English names will do well in remembering that many names from about 900 onward admit of a threefold derivation, viz. from Anglo-Saxon, Scandinavian and Continental French (Frankish).

Stockholm. R. E. Zachrisson.

Digitized by Google

# NOCHMALS: DIE BEDEUTUNG VON CHAUCERS *HOUS OF FAME.*

## I.

Die letzten schriften über dies mangelhaft überlieferte und vieldeutige werk sind W. O. Sypherds *Studies in Chaucer's Hous of Fame* (Ch. Soc., 2nd Ser. 39) und R. Imelmanns aufsatz über Ch.s *Haus der Fama* in dieser ztschr. 45, 397 ff., beide von mir, erstere ebd. bd. 41, 113 ff., letzterer Angl. beibl. 25, 82 ff., wesentlich im ablehnenden sinne besprochen. Wenn ich an diesen orten meine von beider auslegungen abweichende auffassung dargetan habe, so bin ich nach weiterer überlegung jetzt zu einem andern ergebnis gelangt, nicht etwa, daß ich nunmehr die richtigkeit jener voll anerkenne, sondern nur insofern, daß ich die von beiden angedeuteten wege betreten habe, doch zu einem andern ziele gelangt bin, und zwar auf folgende weise[1]).

Mit einer kritischen ausgabe der *Minor Poems* beschäftigt, habe ich u. a. auch den text des *H. F.* zum soundsovielten male durchgearbeitet und mit den andern dichtungen Ch.s von ähnlicher art eingehender als bisher verglichen. Hieraus ergab sich mir allmählich die erkenntnis, daß man sämtliche werke unseres dichters in zwei verschiedene gruppen einteilen kann: entweder sind es mehr oder weniger freie übersetzungen von schriften anderer autoren, oder es sind gelegenheitsgedichte mit höfischem hintergrunde. Zu den ersteren gehören: das *ABC*, *die heilige Cecilie* (2nd Nun's Tale), *Palamon and Arcite* (zur

[1]) In den Mod. Lang. Notes, XXX, 65/8, widerlegt Sypherd unter dem titel "The Completeness of Chaucer's *House of Fame*" eine von Manly in den Kittredge Anniversary Papers, p. 73 ff. (die ich allerdings nicht selbst gelesen habe) dargelegte auffassung des H. F. als die einleitung zu einer, freilich nicht ausgeführten sammlung von *love stories* mit einleuchtenden gründen, so daß ich hierauf nicht weiter einzugehen brauche. Den hinweis auf diesen artikel verdanke ich der güte des herausgebers d. Engl. stud.



Digitized by Google

Knight's T. umgestaltet), der (wie es scheint verlorene) *Rosenroman, Troilus, Boethius, Astrolabium, Venus;* zu den letzteren *Book of the Duchesse* (B. D.), *Mars, Parlament of Foules* (P. F.), der prolog zur *Legend of Good Women* (die einzelnen legenden natürlich zur vorigen gruppe gehörig — L. G. W.) und fast alle *Balladen* mit ihrem *Envoy. Anelida and Arcite* dürfte, wenn wir die letzte strophe berücksichtigen, die die fortsetzung der erzählung mit benutzung des *Pal. & Arc.* andeutet, zur ersteren klasse gehören, doch ist dieses offenbar unvollendete stück nicht sicher zu beurteilen. Dasselbe gilt von der *Compleynte to Pitee* wie den andern liebesklagen, da wir deren beziehung nicht kennen. Die *Canterbury Tales* würden trotz des auf persönlichen eindrücken beruhenden prologs zur ersten klasse zu rechnen sein; denn, obwohl die direkten quellen nur von wenigen erzählungen bekannt sind, dürfte kaum eine die freie erfindung, wenn auch freie ausgestaltung, des dichters sein — jedenfalls könnte keine zur zweiten klasse gezählt werden. Mit andern worten: auch Chaucer mußte darauf bedacht sein, seine schöpfungen so einzurichten, daß sie dem geschmacke seines aus gebildeten zeitgenossen oder höfischen kreisen bestehenden publikums entsprachen. Dies glaubte er, entweder durch in späterer zeit mit humor gewürzte bearbeitung zusammenhängender fremder stoffe in erzählender oder belehrender form zu erreichen oder durch freier erfundene, doch mit gelegentlicher benutzung fremder quellen ausgestattete erdichtungen, die jedoch jedem seiner leser verständliche allegorische hindeutungen auf zeitereignisse oder geradezu huldigungen an fürstliche personen enthalten mußten.

Ich habe in meinen obigen aufzählungen das *Hous of Fame* (H. F.) absichtlich nicht erwähnt. Denn wenn die deutungen ten Brinks, Rambeaus, Willerts[1]), denen ich auch mich, wiewohl mit gewissen unterschieden, bisher angeschlossen habe, richtig wären, so würde dieses werk allein eine kategorie für sich bilden. Wir alle, wenn auch in einzelheiten erheblicher voneinander abweichend, wollen, wie bekannt, darin eine zum zwecke des poetischen glaubensbekenntnisses ihres verfassers geschriebene dichtung erblicken, die ersteren

[1]) Eine vollständige übersicht über die bis dahin erschienenen kommentare gibt Sypherd, l. c. s. 13, anm. Über Brandls auffassung, der H. F. als ein autobiographisches denkmal ansieht, s. Imelmann, l. c. 398 ff.

Digitized by Google

gleichzeitig ein scherzhaftes seitenstück zu Dantes Divina Commedia. Doch hätte Chaucer wohl genügende teilnahme für ein solch subjektives thema, so anmutend und witzig es auch behandelt sein mochte, unter seinen lesern oder hörern erwarten können? Freilich glaube ich auch jetzt noch, daß gewisse persönliche beziehungen und anschauungen darin mehr oder weniger deutlich erkennbar sind, sie werden aber schwerlich den einzigen gegenstand des H. F. bilden. Das ganze gedicht erinnert vielmehr in seiner zusammensetzung wie in der darstellungsweise an die an zweiter stelle aufgezählten schöpfungen, besonders an B. D., P. F. und Prol. zu L. G. W.

Die allen vieren gemeinsamen ähnlichkeiten im aufbau sind: 1. Die einkleidung in ein traumgesicht des dichters, dessen idee er teils aus französischen quellen, besonders dem Rosenroman, teils aus italienischen (s. u.), teils aus des Macrobius kommentar zu Ciceros 'Somnium Scipionis' geschöpft haben wird [1]).

2. Der traum wird durch die lektüre eines buches hervorgerufen in B. D. (v. 44 ff.) und P. F. (v. 29 ff.); der eingang der L. G. W. handelt wenigstens von des dichters eifriger pflege des bücherstudiums, während im H. F. allerdings die wirkung der lektüre erst in der folgenden schilderung der örtlichkeit des traumes hervortritt. Den schluß der ersten drei bildet wieder der hinweis auf weiteres studium oder die absicht, sofort ans werk zu gehen und den traum aufzuzeichnen. Wenn im H. F. ein solcher passus fehlt, so liegt das eben daran, daß das handschriftlich überlieferte gedicht mitten im satze abbricht; doch drücken die von Caxton hinzugefügten schlußverse diesen selben gedanken aus.

3. Im B. D., P. F. und H. F. wird der inhalt des buches oder abschnittes, woran der traum anknüpft, ausführlich wiedergegeben. Im ersten falle ist es die geschichte von Ceyx und Halcyone in Ovids Metamorphosen, im zweiten Macrobius, im letzten Vergils Aeneis, während L. G. W. keine deutliche parallele hierfür bietet (s. jedoch 7).

4. Der raum, in welchem sich der träumer befindet, ist im B. D. (326 ff.) und H. F. (140 ff.) mit schildereien geschmückt, welche den Trojanerkrieg darstellen, im ersteren auch solche aus

[1]) Vgl. Sypherd s. 73 ff.: 'Chaucer's Reflections about Dreams'.



Digitized by Google

dem Rosenroman, im letzteren auch von den weiteren geschicken der Aeneas handelnde, während P. F. (v. 183 ff.) und L. G. W. (v. 115 ff.) sich in anmutigen naturschilderungen ergehen, wie später auch B. D. (399 ff.).

5. Dem umherwandelnden träumer wird ein führer oder beschützer beigegeben. Im B. D. ist es ein hündchen (389 ff.), welches ihn zu der stelle lockt, wo er den schwarzen ritter findet; im P. F. (106 ff.) ist es Scipio Africanus, im H. F. der adler (529 ff.), die ihn geleiten, während in L. G. W. die königin Alceste ihn in schutz nimmt (341 ff.).

6. In allen vier gedichten stellt Chaucer sich selbst als diener des Liebesgottes dar (B. D. 34 ff., P. F. v. 159 ff., H. F. 615 ff., L. G. W. 412 ff.), obwohl er keinen geschmack mehr an der minne empfindet (P. F. l. c., L. G. W. 490) oder von Amor nicht begünstigt wird (auch Troil. I, 15 ff.).

7. Eine weitere ähnlichkeit in diesen gedichten besteht darin, daß sie, obwohl sie im wesentlichen freie schöpfungen der phantasie sind, sich doch im verhältnis zu ihrem umfang stärker an fremde autoren anlehnen oder ihnen ganze stellen entnehmen, als es bei den übrigen werken Chaucers zu erkennen ist. So treffen wir in B. D. und H. F., weniger in P. F. und L. G. W., auf den Rosenroman, in B. D., H. F. und L. G. W. auf die französischen vorbilder Machault, Froissart, Deschamps, wofür im P. F. gewissermaßen Boccaccios Teseide eintritt; ferner auf Ovid in B. D., H. F., L. G. W., auf Dante in P. F., H. F., L. G. W. usw. — worüber gewisse einzelheiten noch später zu erwähnen sein werden.

Von den bisher besprochenen gelegenheitsgedichten weicht nun Mars in seiner ganzen anlage ab, doch besteht auch hierin insofern eine gewisse ähnlichkeit mit den übrigen, als es ein vogel ist, der dem dichter das abenteuer von Venus und Mars erzählt, wozu ihm jedenfalls Ovid (Met. IV, 171 ff.) den urstoff lieferte, und als auch hier ein anderer klassischer stoff *The Broche of Thebes* (v. 245 ff.) nach Statius' Thebaïs (II, 245 ff.) ausführlicher, wenn auch nur vergleichsweise, behandelt wird. Doch verbindet die erwähnung des Valentintages (v. 13) dieses gedicht in anderer weise mit P. F. (309 ff.) und L. G. W. (145). Allerdings sind diese beziehungen ziemlich oberflächlich; indessen wolle man bedenken, daß das gedicht den titel *Complaynte*

Digitized by Google

*of Mars* führt, also in der form der liebesklage, nicht in der des liebestraumes, wie die andern, verfaßt ist.

Wenn wir nun sehen, daß, wie bisher nachgewiesen, sich B. D. auf den 1369 erfolgten tod der herzogin Blanche von Lancaster bezieht, Mars auf eine höfische skandalgeschichte, die sich zwischen dem grafen v. Huntingdon, nachmaligem herzog von Exeter, und der herzogin Isabella von York wohl im jahre 1379[1]) zugetragen hat; P. F. auf die verlobung könig Richards mit der prinzessin Anna von Böhmen (1381), und daß die L. G. W. ausdrücklich dieser als königin gewidmet ist (v. B. 496/7), so liegt mit hinblick auf die oben dargelegten anklänge die vermutung nahe, daß auch in H. F. eine ähnliche beziehung vorhanden sein dürfte, womit ich mich den vorher erwähnten ausführungen Imelmanns (s. 419 ff.) nähere, wenn auch der fehlende schluß des gedichts eine solche deutung zu erschweren scheint.

Um diese deutung zu finden, ist es zunächst erforderlich, das datum des H. F. näher zu bestimmen[2]). Sypherd will es ohne nähere begründung (s. 168) in das jahr 1379, Imelmann vor den Troilus gegen ende 1381, ten Brink anfänglich 1383, dann 1384 setzen. Wenn wir es mit dem ebenfalls in das erstgenannte jahr fallenden Mars vergleichen, so ist der unterschied zwischen dieser schwerfälligen, in gekünstelter versform verfaßten klage und dem heiteren, geistvollen und humorreichen Haus der Fama ein so erheblicher, daß wir schon aus diesem grunde eine solche datierung verwerfen müssen. Außerdem kann nur wie in diesem (v. 1873 ff.) ein dichter von seiner eigenen kunst sprechen, der bereits auf eine reihe erfolgreicher schöpfungen zurückblickt. Ebenso dürfte Chaucer kaum i. j. 1379 veranlassung gehabt haben, über die last seiner berufsgeschäfte zu seufzen (H. F. 652 ff.), da er damals erst nach wiederholten längeren reisen heimgekehrt war.

Aber auch die zweite datierung beruht, wie ich schon l. c. bemerkt habe, auf keinen zwingenden gründen, doch verdient dieser punkt noch eine besondere erörterung.

---

[1]) Vgl. meine darlegungen Anglia IX, 582 ff.

[2]) Vgl. u. a. meine anzeige von Sypherds buch, s. 119 ff.; Imelmann, l. c. s. 425 ff.; Lowes, The Prol. to the Leg. of Good Women, etc., Publ. Mod. Lang. Assoc. XIX, 593 ff. und meine anzeige Engl. stud. XXXVI, 142 ff.; ten Brink, Stud. s. 150 f., Litgesch. II, 111 usw.

Digitized by Google

Gehen wir die auffälligsten stellen durch, an denen sich ähnlichkeiten zwischen H. F. und dem Troil. zeigen [1]), so finden wir einige redewendungen, die gerade diesen beiden gedichten eigentümlich sind: H. F. 639/40: *Although thou maist goo in the daunce | Of hem that him lyst not auaunce* — vgl. Tr. I, 517/8: *... he may goon in the daunce | Of hem that Loue list feblely to auaunce.* — H. F. 683: *they fynde loue of steel* — vgl. Tr. IV, 325: *ye fynde ay loue of steel.* — H. F. 1044: *Hit is nathyng wil byten thee* — vgl. Tr. III, 737. *Art thou ayast so that she wol thee bite?* — H. F. 1257/8: *For tyme ylost ... By no way may recouered be* — vgl. Tr. IV, 1283: *For tyme ylost may not recouered be* (fast gleichlautend auch im englischen Rosenroman v. 5123/4, hier nicht im französischen original, doch ähnlich am anfang v. 373/4, englisch 381/2; im wortlaut etwas abweichend C. T. 4440 ff. [B. 20 ff.] [2]). — H. F. 1810: *Swich game fonde they in her hode* — vgl. Tr. II, 1109/10: *loke alwey that ye fynde | Game in myn hood.* — Des weiteren zeigt die ausdrucksweise an den vorhin angeführten stellen, wo der dichter von seiner persönlichen beziehung zum Liebesgotte spricht, die meiste ähnlichkeit zwischen H. F. 624 ff. und Troil. I, 15 ff.: an beiden klagt er, daß er keinen minnelohn empfangen habe. — Ferner nennt Chaucer im H. F. v. 1460 ff. die großen dichter und geschichtsschreiber der vorzeit, deren bildsäulen er im ruhmestempel erblickt, darunter: *Stace ... Omeer ... Virgile ... Ouide ... Lucan*, womit man Tr. V, 1792 vergleiche: *Virgile, Ouyde, Omer, Lucan and Stace.* Doch charakterisiert unser autor an ersterer stelle einen jeden und führt neben anderen auch kurz: *and eek he, Lollius* an: bekanntlich sein pseudonym für Boccacio, den er im Troil. I, 394 gewissermaßen zum ersten male seinen lesern vorstellt: *As writ myn auctour, called Lollius* [3]), und

[1]) Wenn Imelmann, s. 421 ff., aus einer anzahl von anklängen schließt, daß H. F. und P. F. zeitlich einander nahestehen, so bestreite ich dies keineswegs, wohl aber die weitere folgerung, daß H. F. unmittelbar nach P. F. entstanden sein müsse.

[2]) Vgl. Fansler, Chaucer and the Roman de la Rose, s. 192.

[3]) Wenn der darauffolgende 'Cantus Troili' auch tatsächlich Petrarca entlehnt ist, so macht dies bezüglich der anführung des namens keinen wesentlichen unterschied, da Ch. ja den hauptbestandteil seines gedichts Boccaccio verdankt und die quelle jener kurzen einschaltung nicht wie ein moderner philologe seinem publikum gegenüber zu nennen verpflichtet war. Daß er

Digitized by Google

auf den er sich ebd. V, 1653 nochmals beruft: *as telleth Lollius.* — Wenn H. F. 1467 in den hss. *Tytus* neben *Dares* erscheint, richtiger Troil. I, 146 *Dite*, so kann dies kein beweis der priorität des ersteren sein, wie Imelmann (s. 410 f.) meint, der darin einen fortschritt der kenntnisse Chaucers erblickt; vielmehr ist die form *Tytus* entweder ein schreibfehler der mangelhaften codices für *Dytus* (statt Dictys), oder aber bezeichnet Livius, den unser dichter auch sonst unter ersterem namen zitiert (L. G. W. A 280 und 1873; unter vollem namen C. T. 11941 [C 1], L. G. W. 1783). — Ferner drückt er Troil. V, 1778 den wunsch aus, lieber, als von der treulosen Criseyde zu schreiben, *Penelopes trouthe and good Alceste* preisen zu dürfen. Dieser absicht tritt er bereits H. F. 269—285 und 375—426 insofern näher, als er auf das thema, die treue der von männern getäuschten frauen zu besingen, weiter, sich an Ovids Heroiden anschließend (s. u.), eingeht, um es nachher in der L. G. W. vollständig durchzuführen. Wenn nun alle diese anklänge auch nicht so beschaffen sind, daß man unbedingt auf die priorität der einen oder der andern dichtung schließen kann, da sich keine parallelen dazu in der quelle des Troil., Boccaccios Filostrato, bieten, so ist dies doch mit den vv. H. F. 2—52 der fall, denen Troil. V, 357—378 dem inhalte und teilweise dem wortlaute ziemlich genau entsprechen, indem beide stellen von dem ursprunge und der art der träume und der unzuverlässigkeit und unsicherheit von deren deutung handeln (man vgl. auch C. T. 15705 [B 4111] ff.). Da nun derselbe gedanke im gleichen zusammenhange im IX. buche des Filostrato, str. 32, wenn auch kürzer, erörtert wird, ist diese betrachtung im Troil. die ursprüngliche, die Chaucer im H. F., auf Macrobius gestützt (s. u.), weiter ausführt. Weniger wert möchte ich auf den vergleich zwischen H. F. 906 f. und Tr. V, 1814 ff. legen, da diese letztere strophe auf der Teseide XI, 2 beruht, welche erst später in den Troil. einverleibt sein könnte, und da der hier in betracht kommende ausdruck auch aus Boethius (vgl. Skeats kommentar) entlehnt sein mag.

Endlich müssen wir auch eine mehrfach erörterte stelle gegen den schluß des Troilus in betracht ziehen (V, 1788), wo

sonst den letzteren mit *Lollius* bezeichnet, ist jedenfalls klar; denn Petrarca nennt er mit richtigem namen als seinen gewährsmann in den C. T. 7907, 9023, 15109 (E 31 ff.).

Digitized by Google

Chaucer andeutet, daß er, im gegensatz zur tragödie dieses gedichts, auch eine komödie zu schreiben beabsichtige. Was er darunter versteht, ist freilich nicht ganz sicher; jedenfalls meint er aber eine dichtung heiteren inhalts mit glücklichem ausgange, welche bezeichnung am besten auf H. F., wie schon ten Brink (Stud. s. 77) vermutet, anwendbar wäre. Man könnte wohl auch an P. F., wie ich früher, denken, doch da dieses bereits vor dem Troil. entstanden war, dessen erstes buch mindestens, nach Lowes untersuchungen, 1382 geschrieben sein wird, so muß es hier beiseite bleiben. Wäre aber, wie Imelmann und andere meinen, das H. F. bereits vor dem Troil. erschienen, so hätte jener wunsch Chaucers, Gott möge ihm kraft verleihen, auch eine komödie zu dichten, keine berechtigung mehr gehabt. Und dann noch eins: sollte nicht die wahl des leichten französischen viertaktigen verses nach art des Rosenromans zum versmaß des H. F. (vgl. ten Brink l. c. s. 110 ff.), statt der im Troil., P. F. usw. zuletzt bevorzugten, den ernsten italienischen stanzen nachgebildeten strophenform gerade für den zweck einer heiteren dichtung, einer komödie getroffen worden sein, wofür sich diese versart ohne zweifel am besten eignet, wie der dichter selbst (v. 1096 ff.) anzudeuten scheint?

Nach all diesen erwägungen sind wir wohl berechtigt, die entstehung des H. F. nach vollendung des Troil., also nach 1382, anzusetzen. Es fragt sich nun, welches die andere grenze für die abfassung des ersteren ist. Da Chaucer bekanntlich das *Hous of Fame* selbst im prolog der L. G. W. v. 417 (A v. 405) unter seinen werken aufzählt, muß es vor dieser geschrieben sein, einer dichtung, die ten Brink aller wahrscheinlichkeit nach (Stud. s. 149) mit der am 17. Februar 1385 erfolgten amtlichen entlastung ihres verfassers in verbindung setzt, womit die datierung Lowes (l. c. p. 683), der die entstehung des sog. B-prologs nach dem 1. Mai desselben jahres annimmt, im wesentlichen übereinstimmt. Demgemäß würde das von ten Brink vermutete jahr 1384 (das Stud. 151 genannte scheint er selbst aufgegeben zu haben) als das am besten zutreffende von den vorhin erwähnten daten erscheinen. Doch da er keine gründe für seine wahl anführt, liegt es uns ob, zu untersuchen, ob sich diese wirklich rechtfertigen läßt.

Zunächst müssen wir einen umstand, den ich bisher nur

Digitized by Google

angedeutet habe, genauer ins auge fassen, nämlich daß das H. F. in unvollendeter gestalt überliefert ist. Es fragt sich nun, ob der schluß, da nur drei jüngere hss., davon eine unvollständig, und zwei drucke vorhanden sind, vielleicht verloren ist, oder ob Chaucer das gedicht unbeendigt gelassen hat. Da Thynne, der herausgeber des jüngsten dieser drucke, wie er selbst sagt, mehrere Chaucermss. zur verfügung hatte, auch keinen andern schlußpassus kennt als den von Caxton angefügten, so ist es wahrscheinlicher, daß der dichter selbst sein werk unvollendet ließ; dem inhalte nach zu urteilen, dürfte aber nicht viel mehr fehlen, da nur noch die botschaft oder mitteilung des in der letzten verszeile genannten mannes von "*greet auctoritee*" als lösung des zweckes von Chaucers luftreise usw. und vielleicht ein paar abschiedsworte an den leser, ähnlich wie Caxton sie vermutet hat, zu erwarten waren. Als erklärung für diesen plötzlichen abbruch verweist man nun wohl als auf eine eigentümlichkeit des dichters, daß er auch andere stücke unvollendet gelassen hat. Diese wollen wir etwas genauer prüfen.

Da ist zuerst die klage der verratenen königin Anelida gegen ihren untreuen liebhaber Arcite, die, wie schon erwähnt, mit einer strophe endet, worin der dichter auf die folgen sollende beschreibung des Marstempels hinweist. Da in dieses gedicht mehrere aus der Teseide übersetzte strophen übertragen sind, die auch die beschreibung eines solchen tempels enthält, und da der name *Arcite* demselben werke Boccaccios entlehnt ist, liegt die vermutung nahe (s. u. a. ten Brink, Stud., s. 48 ff.), daß Chaucer in dieser weise seinen ursprünglichen *Palamon and Arcitas*, den er im prolog der L. G. W. erwähnt, umarbeiten wollte, doch schließlich davon abstand nahm, da er für diese erste übertragung eine bessere verwendung in gestalt der *Knight's T.* fand[1]).

Wenn er ferner in der L. G. W. seinen anfänglichen plan nicht vollständig zur ausführung gebracht hat, so läßt sich aus verschiedenen stellen (2454 ff. u. 2561) entnehmen, daß er der eintönigen arbeit an diesem werke, der immer wiederkehrenden klagen und verwünschungen der verlassenen mädchen und

[1]) Gegen die auffassung derjenigen, welche die Kn. T. für die ursprüngliche gestalt des Pal. & Arc. halten, bin ich wiederholt, zuletzt E. st. XLVIII, s. 261 f., aufgetreten.

Digitized by Google

frauen, allmählich überdrüssig wurde, wenn er auch nach dem prolog zur *Man of Law's Tale* später noch an eine fortsetzung gedacht zu haben scheint[1]). Daß die zu weitgreifend angelegten *Canterbury Tales* als ganzes ein torso geblieben sind, bedarf keiner weiteren erklärung als der, daß offenbar der tod den dichter an der vollendung gehindert hat. Dagegen fallen besonders zwei stücke unter den einzelerzählungen in dieser hinsicht auf: die *Cook's* und die *Squire's Tale*. Die erstere bricht gleich nach der exposition ab, augenscheinlich, weil der dichter nicht noch eine dritte zote auf die des Müllers und des Verwalters folgen lassen wollte — ob er sie an einer andern stelle noch zu ende zu bringen gedachte, muß dahingestellt bleiben. Etwas anders verhält es sich mit der erzählung des Junkers, deren erster abschnitt fertig vorliegt und mit einer kurzen inhaltsangabe der folgenden endigt. Hiernach mußte dieses unzweifelhaft orientalischen quellen entsprossene märchen noch einen erheblichen umfang einnehmen, den auszuführen wohl Chaucer verschob, bis er andere, leichter zu vollendende stücke seinem riesenbau eingefügt hätte. Endlich bliebe noch der *Sir Thopas* zu erwähnen, dessen vortrag er durch den reisemarschall, den Wirt, unterbrechen läßt, weil er diese satirische travestie überhaupt nicht weiterzuführen beabsichtigte. Über die im prolog zur L. G. W. aufgeführten, aber nicht erhaltenen werke, den Innocenz (A 414/5) und Origenes (A 418, B 428), steht uns kein urteil zu, und der gleichfalls dort zitierte Rosenroman, selbst wenn der erste teil der vorhandenen fragmente echt wäre, könnte nicht das ganze seiner übersetzung vorstellen, da darin die satirischen ausfälle gegen die frauen, weswegen er sich eben den tadel des Liebesgottes zuzieht (A 430 u. 460, B 440 u. 470), nicht enthalten sind.

Aus dieser übersicht geht nun aber hervor, daß Chaucer bei seinen unvollendet gebliebenen gedichten entweder an eine spätere fortsetzung dachte oder sie bald nach ihrem beginne unfertig liegen ließ. Es muß daher mit dem H. F., das plötzlich kurz vor dem schlusse abbricht, eine andere bewandnis haben.

---

[1]) Die letzte vorhandene legende, die von Hypermestra, halte ich, abweichend von Skeat, für vollständig, der dem letzten worte *conclusioun* eine falsche deutung gibt.

Digitized by Google

II.

Doch ehe wir diesen gedanken weiterverfolgen, müssen wir erst feststellen, welche besonderen gründe außer den schon angeführten, allgemeineren ähnlichkeiten zur annahme berechtigen, daß wir es im H. F. mit einer höfischen gelegenheitsdichtung nach art von B. D., H. F. und dem prolog zur L. G. W. zu tun haben. Ich könnte mich hierbei kurz auf die sammlung einschlägiger stellen, die Im. auf s. 414 ff. kommentiert, berufen, und die beweisen soll, daß das H. F. »als liebesgedicht entworfen sei«. Doch da ich nicht in allen punkten mit seiner deutung übereinstimme, will ich auf die wichtigeren nochmals eingehen.

Da ist zunächst das datum des angeblichen traumes, der 10. Dezember, den Chaucer v. 63 nennt und nochmals v. 111 hervorhebt. Obwohl wir die bedeutung dieses tages nicht näher kennen, geht doch so viel aus dieser bezeichnung hervor, daß ein vielbesprochenes ereignis damals stattgefunden haben muß. Des weiteren schildert der dichter den tempel der Venus, in dem er sich zu befinden glaubt, und beschreibt v. 130 ff. die göttin selbst, doch ziemlich in derselben art wie im P. F. 260 ff., wo er sich eng der darstellung in der Teseide, VII, 66 ff., anschließt, während er hier wie in der Kn. T. v. 1955 ff. eine andere quelle mitbenutzt haben muß, ähnlich dem Albricus Philosophus in *De Deorum Imaginibus*, den Sypherd s. 81 f. zitiert. Immerhin bietet die einführung der Liebesgöttin an dieser stelle insofern an sich nichts auffallendes, als sie als mutter des Aeneas, dessen geschichte dann ausführlicher berichtet wird (— v. 467), mit diesem in engem zusammenhange steht, und als sie im weiteren verlauf (buch II u. III) nur flüchtig erwähnt wird: v. 518 als *Cipris* neben den musen als helferin angerufen, v. 618 neben Cupido genannt und v. 1487, wo Ovid *Venus clerk* heißt.

Deutlicher tritt dagegen der zweck der dichtung aus der ansprache des Adlers (v. 612 ff.) hervor, der dem träumer verkündet, daß Jupiter ihn gesandt habe, um ihn (den dichter) für seine bis dahin vom Liebesgotte unbelohnten dienste zu entschädigen und ihm im Hause der Fama zu zeigen, wie gerüchte in liebessachen und andern dingen entstehen und sich verbreiten. Die darauffolgenden belehrungen des Adlers, die beschreibung der luftreise, die schilderung des Hauses der Fama

Digitized by Google

und des dortigen treibens (etwa von v. 700 an) haben direkt mit diesem thema nichts zu tun; erst mit v. 1886 kehrt der dichter wieder zu den liebesneuigkeiten kurz (— v. 1895) zurück, geht mit v. 1910 auf die schilderung des sonderbaren hauses der gerüchte über, um mit v. 2134 wieder das frühere thema aufzunehmen und dabei auf eine bestimmte liebeskunde hinzuweisen. Wenn nun auch die ausführung dieses grundgedankens an umfang und an bedeutung gegenüber dem sonstigen inhalt des gedichtes, worin besonders die angaben über des verfassers persönliche beziehungen, seine naturwissenschaftlichen ausführungen und die humorvolle darstellung seiner beobachtungen fesseln, zurücktritt, ist er doch so weit erkennbar, daß wir uns fragen müssen, ob zur zeit der abfassung nicht irgendeine verlobung oder vermählung in den höfischen kreisen — denn ein bürgerliches ereignis der art würde wohl kein gedicht hervorgerufen haben — das allgemeine interesse geweckt haben mag.

Was nun diese datierung betrifft, so habe ich vorhin dargelegt, daß das H. F. zwischen Troil. und dem prolog zur L. G. W., d. h. zwischen 1382 und 1385, entstanden sein muß. In das erstgenannte jahr fällt nun die verlobung und formelle vermählung des noch in den kinderjahren stehenden sohnes Edmunds von Langley, grafen von Cambridge, mit Beatrix, der tochter des königs von Portugal, dem dieser mit einer kleinen englischen heeresabteilung gegen den spanischen könig zur hilfe gekommen war (vgl. Froissart, übers. v. Johnes, II, 536 ff.; Pauli, Gesch. Engl. IV, 541 ff.). Doch wurde diese verbindung bald darauf wieder aufgelöst, und da Langley bereits im Oktober des jahres mit seinem sohne von seiner erfolglosen expedition nach England zurückgekehrt war, so würde diese scheinvermählung in London im Dezember kein bloßes gerücht, viel weniger anlaß zur poetischen verherrlichung gewesen sein, ganz abgesehen davon, daß Chaucer mit dem grafen, der 1383 herzog von York wurde, in keiner nachweisbaren engeren beziehung stand.

Die zeitlich nächste verlobung im königshause war die der Philippa, der ältesten tochter Johanns von Gent, herzogs von Lancaster, aus dessen erster ehe mit jener herzogin Blanche, deren tod unser dichter im B. D. beklagte, und von dem dieser und seine gattin eine pension für geleistete

Digitized by Google

dienste bezogen. Der herzog, welcher um die osterzeit 1384 gegen die Schotten gekämpft hatte, hielt sich vom sommer dieses jahres an längere zeit in Frankreich auf, wo er den auftrag hatte, mit könig Karl VI. betreffs des friedens zu unterhandeln, und wenigstens so viel erreichte, daß der mit dem 1. Oktober ablaufende waffenstillstand bis 1. Mai 1385 verlängert wurde (vgl. Walsingham, ed. Riley II, 111 u. 115, Pauli l. c. IV, 553, etc). Während dieser zeit, doch erst gegen ende des jahres 1384 (vgl. Lowes l. c. 609/10 u. s. Froissart l. c. III, 17 f.), wurde die vermählung der prinzessin Philippa mit dem jungen könige von Frankreich in vorschlag gebracht, aber wegen des kriegszustandes zwischen den beiden nationen einstweilen in der schwebe gelassen und später gänzlich aufgegeben; vielmehr vermählte sich könig Karl im folgenden jahre mit Isabella von Bayern. Allein der herzog von Lancaster war eifrig darauf bedacht, für seine tochter baldigst eine gute partie zu finden, und so verhandelte er wohl kurz nachher, d. h. noch im winter von 1384 auf 85, mit dem herzog Albrecht, der für seinen minderjährigen sohn Wilhelm die regentschaft über Hennegau, Holland und Seeland führte, bezüglich der vermählung dieses knaben mit Philippa. Froissart (l. c. II, 733 f.) berichtet darüber, daß die herzogin von Brabant, welche von diesem plane kunde erhalten hatte, es durchsetzte, daß an stelle der englischen prinzessin ihre eigene tochter Margarete trat, der sie eine so reiche erbschaft sichern wollte, und welche so die doppelhochzeit ihrer kinder vermittelte, die ostern 1385 zu Cambrai gefeiert wurde. Zwar versuchte der herzog von Lancaster, der tiefbetrübt von dieser absicht gehört hatte, durch einen sondergesandten (Froissart l. c. 736 ff.) Albrecht zugunsten seiner tochter umzustimmen, wurde aber schroff abgewiesen. Erst zwei jahre später gelang es ihm, auf seinem abenteuerlichen zuge nach Spanien, einen angesehenen gatten für Philippa zu finden und sie im Februar 1387 mit dem könige Johann I. von Portugal zu vermählen.

Wenn nun die beziehung des H. F. auf eine oder die andere dieser verlobungen mehr wahrscheinlichkeit für sich hat als auf die von Langleys sohn, da der dichter gewiß ebenso bereit war, ein frohes ereignis in der familie seines alten gönners zu feiern, wie er dereinst ein trauriges poetisch verklärt hatte, so

Digitized by Google

scheint dieser möglichkeit jedoch der umstand zu widersprechen, daß die in rede stehenden werbungen nicht zustande kamen. Aber gerade mit diesem negativen ergebnis der verhandlungen möchte ich den plötzlichen abbruch des H. F. kurz vor seinem schlusse in verbindung bringen, etwa in der art, daß anfang Dezember 1384 das gerücht — und der dichter spricht immer nur von *tidynges* —, von der bevorstehenden vermählung der prinzessin, vielleicht mit größerer gewißheit als den tatsachen entsprach, aus dem *fer contree* (v. 647) nach London gelangt war und dem dichter, der, seinen amtspflichten und studien hingegeben, eine art einsiedlerleben führte (v. 644 ff.), etwas später durch einen besonderen boten (den adler Jupiters?) oder einen freund des hauses mitgeteilt wurde. Diese angebliche freudenkunde mochte Chaucer angeregt haben, sie zum ausgangspunkte seines gedichtes zu wählen, doch als die bestätigung ausblieb und die nachricht eintraf, daß die verhandlungen gescheitert seien, dies für ihn die veranlassung wurde, das schon so weit geförderte werk nicht zu vollenden, so daß es unter seinen späteren erzeugnissen das am wenigsten durch handschriften verbreitete blieb. Ob nun der so bestimmt genannte 10. Dezember der tag war, an welchem der dichter jenes erfreuliche gerücht erfuhr, oder ob ein anderes ereignis in der familiengeschichte des hauses Lancaster darauf eingewirkt hat, mag dahingestellt bleiben. Im frühjahr 1384 war nämlich durch die aussage eines mönches der verdacht erweckt worden, daß der herzog gegen den könig auf verrat sinne, und obwohl bald darauf beigelegt, wurde er aufs neue angeregt, als Lancaster aus Frankreich zurückkehrte. Der könig wollte ihn verhaften lassen, doch gelangte er in seine feste zu Pontrefact in sicherheit. Johanna, die mutter Richards, unternahm es nun, trotz ihrer geschwächten gesundheit, durch angestrengte bemühungen das zerwürfnis zu beseitigen und ihren sohn mit seinem oheim auszusöhnen (vgl. Pauli l. c. 553, Walsingham l. c. 126). Wenn Lancaster erst nach Weihnachten 1384 zum ersten male wieder am königshofe erschien, so mußte die versöhnung doch bereits früher erfolgt sein und könnte so auf jenen 10. Dezember fallen. Bemerkt sei nur noch, daß die vorhin erwähnten vorgänge in Flandern und Frankreich auch einen andern dichter, den Franzosen Deschamps, einen Freund Chaucers, zu poetischem schaffen

Digitized by Google

anregten, und daß dessen Marguerite-gedichte, deren einfluß im prolog zur L. G. W. hervortritt, wie Lowes l. c. 606 ff. nachweist, in die zeit jener doppelhochzeit anzusetzen sind. Stehen diese nun auch in keinem direkten zusammenhang mit dem H. F., so lassen sie doch erkennen, welche bedeutung die zeitgenossen den genannten ereignissen beimaßen, und welche wirkung sie auf höfische dichter auszuüben vermochten.

Wenn die vorstehenden darlegungen sich auch nicht streng beweisen lassen, so haben sie meines erachtens mehr wahrscheinlichkeit für sich als die Imelmanns, der sowohl den freier, von dessen bevorstehender vermählung das H. F. handeln soll, als auch den adler und endlich einen der v. 649 erwähnten nachbarn auf könig Richard deutet[1]), obwohl Chaucer dessen brautwerbung — um nicht andere hiergegen erhobene bedenken zu wiederholen — bereits im P. F. zu seinem gegenstande gewählt hatte. Nur einem etwaigen einwande möchte ich gleich gegenübertreten, nämlich daß von einer wirklichen liebesneigung der fürstlichen, noch recht jugendlichen personen, über deren vermählung im staatsinteresse verhandelt wurde, natürlich nicht die rede sein kann, daß aber in der konventionellen höfischen posie der damaligen zeit, deren anforderungen sich auch Chaucer fügte, eine solche fiktion als selbstverständlich galt. — Insgesamt würden diese ausführungen also ten Brincks letzte datierung des H. F. bestätigen, wenn dieses werk, offenbar im Dezember 1384 begonnen, auch noch bis in den anfang des jahres 1385 fortgesetzt sein mag.

## III.

Doch wenn ich den einfluß solcher historischen ereignisse auf die entstehung des H. F. auch anerkenne, so gebe ich damit noch keineswegs die frühere, auch von mir vertretene deutung auf, daß wir im wesentlichen darin den ausdruck der lebenserfahrung und sein poetisches selbstbekenntnis oder, wie Brandl will, eine art von autobiographie des dichters zu erblicken haben. Um dies nachdrücklicher darzulegen, als dies von meinen vorgängern geschehen ist, will ich versuchen, den aufbau und die bestandteile

[1]) Sypherd gibt in seinem letzten, vorhin erwähnten artikel, s. 67 anm., eine solche oder ähnliche beziehung als möglich zu.

Digitized by Google

der dichtung dem leser in knappen zügen nochmals vor augen zu führen.

Abgesehen von der schon besprochenen einleitung in form einer traumvision, besteht das I. buch bis auf die letzten 35 zeilen aus einer inhaltsangabe der Aeneis, bei deren ersten büchern der dichter länger verweilt, und woraus er stellenweise (man vgl. H. F. 143/8 mit Aen. I, 1/3, 160 mit II, 526, 182 mit II, 737, 225/30 mit I, 312 ff., 349 ff. mit IV, 173 ff., 367 mit IV, 548/9, 429/32 mit IV, 265 ff., 1242/3 mit VI, 162 ff., zum teil in den randglossen der hss. Fairfax u. Bodley zitiert) fast wörtlich überträgt; ein beweis, daß er sich mit diesem werke damals eingehender beschäftigte, während der hinweis darauf im B. D. 733 f. auch aus zweiter hand geschöpft sein kann. In einem der obigen zitate (v. 349 ff.) spricht Dido von der bösen Fama, die ihren ruf schädigen werde, und später (v. 1365/92) benützt Chaucer Vergils bekannte beschreibung dieser göttin ausführlicher, wie ihm auch der Junotempel mit seinen schildereien (Aen. I, 456 ff.) als vorbild seines Venustempels vorgeschwebt haben wird, so daß er aus der lektüre der Aeneis allein die erste anregung zum Haus der Fama empfangen haben dürfte. Daneben muß er aber auch Ovid eifriger studiert haben, dem er freilich schon im anfang des B. D. (v. 62 ff.), in der erzählung von Ceyx und Halcyone (Met. XI, 410 ff.), sehr genau folgte, namentlich dessen Metamorphosen (vgl. v. 69 ff. mit der eben zitierten stelle, wo er wieder die gestalt des Morpheus einführt; 589 ff. mit X, 155 ff., 919 mit VIII, 159, 932 mit II, 78 ff., 942/56 mit II, 32 ff., 948 ff. mit II, 195 ff., 1272 [Circes] mit XIV, 10), doch auch die Heroiden (v. 379 ff., woraus sich zitate wieder in den randglossen jener hss. finden) und vielleicht auch die Fasti (v. 1004 ff.). Es lag nun nahe, daß Ch. dieses autors beschreibung des wohnsitzes der Fama (Met. XII, 39 ff.) als ergänzung mit der von Vergils schilderung des aussehens derselben verband, woraus er die einzelnen züge an verschiedene stellen seiner nachdichtung verteilte (s. v. 712 ff., 1034 ff., 1116, 1527 ff., 1945 ff.).

Als dritten, der ihn bei dem entwurfe dieses gedichtes stark beeinflußte, müssen wir Dante nennen, den er selbst v. 450 anführt, selbst wenn wir eine anzahl stellen nach Sypherds darlegungen als zweifelhaft beiseite lassen[1]) und nur die als

[1]) Man vgl. A. Kißners abhandlung s. 68 ff., ten Brinks Stud. s. 90 ff.,

Digitized by Google

gesichert anrechnen, welche neben der ähnlichkeit des gedankens auch wörtliche anklänge bieten. Dahin gehören Inferno XIV, 8 ff. und H. F. 482 ff., Purgatorio IX, 19 ff. und 499 ff., Inf. II, 7—9 und v. 520 ff., Paradiso I, 82 ff., bes. 109—117 und v. 730 ff., Par. I, 13—27 und v. 1091/1109 und 1229/32, vielleicht auch Purg. XXIX, 92—95 und v. 1383. Es sind dies die anrufungen der musen und Apolls im anfange des II. und III. buches[1]), die beschreibung der öden gegend, in der sich Chaucer nach verlassen des Venustempels findet, die erscheinung des goldgefiederten adlers, den Dante im traume erblickt, und das auftreten der Beatrice als führerin im paradiese. Und da Chaucer auch in früheren gedichten (P. F. u. Troil. — s. u. a. ten Brink l. c. s. 80 ff. u. 125) wiederholt seinem italienischen meister folgte, so wäre es fast wunderbar, wenn er nicht auch hier poetische anregungen von ihm empfangen hätte, für welche Sypherd eher fernerliegende quellen maßgebend sein läßt. Wenn wir zunächst von andern autoren, denen unser dichter sich hier gelegentlich anlehnt, wie Boethius und Alanus, absehen, so dürften die eindrücke, welche er aus der lektüre jener drei aufnahm, an sich als völlig ausreichend erscheinen, um ihm den anregenden gedanken und den grundlegenden stoff zu seiner neuen schöpfung darzubieten. Zuerst schwebte seiner phantasie wohl die gestalt und der wohnsitz der Fama nach den darstellungen seiner römischen vorbilder vor und flößte ihm die absicht ein, das von jenen angedeutete treiben daselbst nach eigener kraft ausführlicher zu schildern. Da die behausung der göttin nach Ovid aber zwischen erde und himmel schwebt, mußte er auf ein mittel sinnen, wie er als gedachter augenzeuge der sich daselbst abspielenden vorgänge dorthin gelangen könnte. Dies führte ihn wohl zur wahl des Adlers als göttlichen sendboten und träger, mochte ihn nun dessen erscheinung nach Ovids erwähnung bei der entführung Ganymeds oder Dantes

---

A. Rambeaus aufsatz Engl. stud. III, 209 ff. und Sypherds ausführungen l. c. 44 ff.

[1]) Man beachte, daß die hss. keine äußere einteilung in bücher kennen, sondern daß diese erst von Caxton durchgeführt ist, doch wohl mit recht, da Ch. v. 1093 das dritte selbst sein letztes buch nennt. — Dante fleht bekanntlich zweimal die musen an, Inf. II, 7 und Purg. I, 8, hier allerdings besonders noch *Calliope*, die Chaucer v. 1400 erwähnt, und Par. I, 13 Apollo. Offenbar zur vermeidung jener wiederholung wählte Ch. Morpheus in seinem I. buche.



Digitized by Google

darstellung zuerst auf die verwendung dieses geschöpfes aufmerksam gemacht haben, während die erklärungen des neugeschauten durch den Adler denen Vergils und Beatrices als begleiter des letzteren nachgeahmt erscheinen. Die einteilung in drei bücher entnahm er dann wahrscheinlich dem Italiener, die auch inhaltlich eine gewisse parallele bieten. Der hölle Dantes entspricht ungefähr das vorherrschende liebesleid im I. buche des H. F., dem fegefeuer die erhebung über das irdische und die läuterung durch die luftreise des zweiten, dem paradies das erreichen des ziels und die tröstung des dichters durch seine dortigen erfahrungen im dritten[1]). Es ist dann ganz natürlich, daß er mit der objektiven darstellung seiner angeblichen erlebnisse den ausdruck seiner subjektiven empfindungen und persönlichen beziehungen verknüpfte. So erfahren wir bekanntlich, daß sein eheliches verhältnis kein sehr friedfertiges war (v. 560—566), daß er tagüber seinen amtlichen pflichten oblag (v. 652/5), bis in die nacht hinein sich dem bücherstudium und der dichtkunst hingab (v. 632 ff., 655—658), sich keine erholung vergönnte und so abgeschieden lebte, daß er keine kunde vom leben und treiben da draußen empfing (v. 644—651). Wenn er sich dann (v. 615 ff.) indirekt darüber beklagt, daß er bisher so wenig glück in der liebe genossen, so kann sich dies auf seine unerfreulichen erfahrungen in der ehe beziehen, vielleicht auch nur ein mehr konventionelles motiv sein, das in verschiedenen dichtungen, vom B. D. an (v. 35 ff.), immer wiederkehrt. Gewiß können wir aber auch in diesen äußerungen die, freilich durch freundlichen humor gemilderte, klage Chaucers erkennen, daß seine bemühungen als dichter und minnesänger bisher so wenig anerkennung bei hofe gefunden haben, was namentlich aus seinen späteren worten (v. 1872—1882) hervorgehen dürfte, in denen er darlegt, daß er nicht ruhmsüchtig sei, sondern den wert seiner poetischen schöpfungen selbst abzuschätzen wisse. Als lohn für seine langen, dem Liebesgotte treu geleisteten dienste verheißt der sendbote Jupiters, daß er ihn aus seinem engen kreise entführen und ihm zeigen soll, wie es in der weiten welt wirklich

[1]) Eine gewisse stütze erhält diese vermutung durch Lydgates schon wiederholt zitierten ausdruck *Dant in English*, den er bei der aufzählung von Chaucers dichtungen auf das H. F. zu beziehen scheint. Vgl. Skeat, Minor Poems, s. XII.

Digitized by Google

zugeht, wo man die neuesten liebesnachrichten erfahren kann, und wie gerüchte aller art erzeugt und verwandelt werden (v. 615—640 und nochmals v. 2007 ff). Bei seiner luftreise gedenkt dann Chaucer auch des von ihm verehrten lehrmeisters Boethius (v. 972—978), dessen hauptwerk er in seine sprache übertragen hat, und der von den »federn der philosophie« spricht (Consolatio philosophiae IV, pr. 1 u. met. 1), die den menschen über alles irdische wesen emportragen: eine stelle, aus der ten Brink (l. c. s. 104) folgert, daß der Adler selbst diese philosophie personifiziere.

Kann ich mich dieser deutung auch nicht anschließen, so ist doch gewiß aus diesem zitate zu entnehmen, daß der dichter damit auf die weltweisheit und selbsterkenntnis als die besten mittel verweist, sich über die kleinlichkeiten und mängel des alltagsdaseins zu erheben. Wenn er gleich nach dieser äußerung ablehnt, sich vom Adler durch praktische demonstrationen über astronomie belehren zu lassen, weil er dafür zu alt sei, so soll dies wohl weiter nichts bedeuten, als daß er an dieser stelle nicht noch eine weitere wissenschaftliche abhandlung, wie vorhin die über den schall usw. (v. 729—864), einfügen will, sondern vorgibt, daß es ihm genüge, die namen der gestirne aus seinen büchern kennenzulernen. Denn wenn wir aus seinen früheren gedichten, dem Mars und dem P. F., auch wissen, daß er in der sternkunde und in deren afterwissenschaft, der astrologie, für einen laien gut unterrichtet war — die übersetzung der schrift über das Astrolabium fällt erst einige jahre später —, so wollte er wohl nur mit einer leichten wendung ('die sterne leuchten für irdische augen zu stark in jenen höheren regionen', v. 1015 f.), über die hier von seinen lesern etwa erwartete, von seinem thema aber zu weit abschweifende darstellung der himmelskörper hinweggehen.

Sind die bisherigen darlegungen auch nicht vielmehr als vermutungen, so dürfte doch so viel aus ihnen hervorgehen, daß Chaucer aus den anregungen der genannten drei hauptautoren (Vergil, Ovid, Dante), verbunden mit eigenen gedanken (obgleich manche der des zusammenhangs wegen oben angeführten einzelzüge erst später hinzugetreten sein mögen), sehr wohl ein in sich abgerundetes werk, das *Haus der Fama* betitelt, entwickeln konnte. Ich will damit nicht sagen, daß er es in irgendeiner festen form bereits niederzuschreiben be-



Digitized by Google

gonnen hatte — denn in der vorliegenden gestalt der dichtung lassen sich die primären von den sekundären bestandteilen, wenn sie auch stellenweise durchschimmern (s. u.), nicht scharf trennen —, sondern nur, daß die umrisse seiner neuen schöpfung ihm bereits vorschweben mochten, als er von außen her den anstoß erhielt, einen solchen plan mit der kunde von einer höfischen brautwerbung in verbindung zu setzen und damit gleichzeitig sich bei seinem alten gönner, dem herzog von Lancaster, in freundliche erinnerung zu bringen.

Hierzu bot sich nun leicht als einkleidung die dem dichter, wie vorhin erörtert, geläufige französische liebesvision; anderseits mußte aber der begriff der Fama als gerücht — denn ein solches war und blieb die beabsichtigte fürstliche verlobung — mehr hervorgehoben werden, während Chaucer das wort in erster linie als (guten oder üblen) ruf, als ruhm aufgefaßt hatte. Dies veranlaßte ihn nun wohl, neben dem palaste der Fama ein anderes gebäude als sammelplatz der gerüchte zu ersinnen (v. 1918—1985), welches keine seiner vorher bezeichneten quellen kennt. Zu der seltsamen gestalt dieses gebäudes, meint nun Sypherd (s. 140 ff.), haben dem dichter die aus weidengeflecht hergestellten wohnstätten der Irländer vorgeschwebt, die er aus berichten von freunden und bekannten, welche die Grüne Insel bereist hatten, kennengelernt hätte. Obwohl diese möglichkeit nicht zu leugnen ist, dünkt sie mich unwahrscheinlich, da Chaucer sonst auf solche beziehungen zu verweisen pflegt; vielmehr genügt wohl sein eigener vergleich mit käfigen und körben (1938 ff. u. 1985), um dieses gebilde zu erklären: ein haus mit unendlich viel türen und fenstern muß notgedrungen einem solchen gerät ähneln. Dagegen gebe ich dem amerikanischen forscher recht (s. 144 ff.), daß die vorstellung des sich beständig drehenden hauses keltischen sagen oder mythen entstammen muß, unter denen er u. a. eine stelle aus der altfranzösischen Reise Karls des Großen nach Konstantinopel (v. 370 ff.), dann aber auch solche aus dem Artuskreise nachweist, welche vorstellung wohl auf die idee vom keltischen totenreiche zurückgeht. Daß diese wundererscheinung erst ein nachträglicher zusatz ist, scheint mir daraus hervorzugehen, daß der Adler sich nach der ankunft der luftreisenden an der stätte, wo sich das schloß der Fama auf einem felsen erhebt, von Chaucer verabschiedet (v. 1085 ff.) und verspricht,

Digitized by Google

ihn dort zu erwarten, offenbar, um ihn wieder zur erde herabzutragen. Als dann später der träumer ratlos vor dem sich beständig drehenden hause der gerüchte steht, gewahrt er in dessen nähe plötzlich seinen Adler (v. 1990 ff.), der bereit ist, mit ihm dort hineinzufliegen, da sonst keine möglichkeit vorhanden sei, in das rätselhafte gebäude zu gelangen. Wäre diese bestimmung des göttervogels ursprünglich in des dichters phantasie gewesen, so hätte er wohl auch an ersterer stelle darauf hingedeutet. Dazu kommt, daß, wenn wir in dem Adler eine parallele zu Vergil als Dantes führer erkennen wollen, dieser, als er seine aufgabe beendigt hat, zurückbleibt und den dichter im 'Paradiso', dessen I. gesang Chaucer auch sonst (s. o.) nachweislich benutzt hat, einem andern begleiter (Beatrice) überläßt, wofür der freundliche mann, der unsern autor (v. 1869) zurechtweist, allerdings nur ein schwaches gegenbild, wenn als solches überhaupt beabsichtigt, wäre.

Wie man aber auch das ergebnis der vorstehenden erörterungen auffassen mag, so viel ist meines erachtens sicher, daß der der französischen liebesvision nachgeahmte bestandteil der H. F. an umfang und gehalt bedeutend vor jenem, dem selbstbekenntnis des dichters gewidmeten, zurücktritt und nicht viel mehr als die einladende schale eines köstlicheren kerns bedeutet.

## IV.

Es bliebe nun noch die frage zu erörtern, ob wir außer der vorstehenden deutung des H. F. noch eine tiefere, allegorische, wie ten Brink (l. c. 101 ff. u. Litgesch. s. 107 ff.) darlegt, zu suchen haben. Denn wenn auch über die herkunft der verschiedenen darin verwendeten stoffe und deren künstlerische zusammenstellung kaum noch zweifel bestehen werden, so ist doch der sinn und zweck einiger darin gebrauchten motive nicht ohne weiteres erkennbar. So ist der ursprung und die quelle für Chaucers darstellung des Venustempels vorhin deutlich genug dargelegt worden, aber wenn wir auch wissen, daß er hierzu die anregung aus der Aeneis schöpfte, so ist doch damit nicht hinreichend erklärt, warum er gerade diese form wählte, besonders, da er nach dem verlassen dieses ihm im traume erscheinenden bauwerks sich in einer öden gegend sieht. Nach ten Brink ist der tempel

Digitized by Google

allegorisch der »zauberkreis der dichtung«, nach Willert (dissertation s. 6 ff.) die bücherweisheit, nach Sypherd und Imelmann lediglich der hinweis, daß das werk eine liebesdichtung sein soll. Nach dem ersteren stellt jene einöde die einsamkeit dar, welche den dichter umgibt, wenn er seine bücher verläßt, nach den letzten beiden weiter nichts als eine freie gegend, damit der Adler hernach gelegenheit habe, sich aus der luft herniederzulassen. Diese sehr nüchterne deutung läßt aber, wie ich schon früher sagte, unerklärt, warum der dichter gerade eine trostlose wüste als nächste umgebung des Venustempels wählte, die er erblickte, als er diesen verließ, um die geheimnisvolle örtlichkeit weiter zu erforschen, und die ihm ein grausen einflößte (v. 492 ff.). Ich glaube daher auch jetzt noch, daß diesen bildern eine tiefere idee zugrunde liegt, worin ich mich (E. stud., l. c. 117) am meisten Willert anschließe, ohne jedoch, was sich aus dem vorhergesagten ja ergibt, jetzt zu leugnen, daß der Venustempel wie im P. F. gleichzeitig auf eine liebesdichtung, doch nur im untergeordneten sinne, weisen soll. Es würde demnach jene einöde auf das eintönige dasein des dichters deuten, aus welchem ihn dann, vom Adler getragen, der aufstieg in höhere regionen befreit.

Das vorbild und die veranlassung zu dieser gestalt ist gleichfalls schon oben besprochen worden und dabei erwähnt, daß ten Brink ihn als sinnbild der philosophie, worin ihm Willert beipflichtet, auffaßt, während Imelmann in ihm könig Richard (!), Sypherd im III. buche das *helpful animal* der volkssagen erkennen will, und ich ihn für den götterboten schlechthin halte. Auffällig ist nun, daß Jupiter seinen vogel sendet, um den dichter für die dienste, welche er Cupido geleistet hat, zu belohnen, und man möchte fragen, warum der Liebesgott nicht selbst diese botschaft schickt. Darauf könnte man wohl antworten, daß, nachdem Chaucer einmal nach den vorhin angeführten eingebungen den Adler als seinen führer gewählt hatte, er aus seinen mythologischen studien wissen mußte, daß dieser vogel gerade Jupiter geheiligt war (*Jovis ales,* Aen. I, 394). Aber selbst wenn er glaubte, sich streng an jene überlieferung halten zu müssen, hätte man wohl erwartet, daß der dichter mehr den persönlichen anteil des Liebesgottes, etwa in der form einer bitte an den göttervater, ihn, den treuen liebessänger, zu belohnen, hervorgehoben haben

Digitized by Google

würde[1]). Doch da eben Jupiter selbst diesen auftrag erteilt, ließe sich eine gewisse absicht darin vermuten, etwa so, daß der herzog von Lancaster hinter diesem gotte steht, der, wie ich parenthetisch angedeutet habe, dem dichter durch einen besonderen abgesandten, den Adler, eine erfreuliche kunde zukommen oder sonst seine teilnahme ausdrücken oder eine gunstbezeugung erweisen läßt. Indes würde eine solche auslegung nicht mit der weiteren rolle des göttervogels als erklärer der wunder des weltalls, die der dichter schaut, übereinstimmen, so daß ich keinen besonderen nachdruck auf diese vergleichung legen will, wenn man nicht die möglichkeit einer solch doppelten beziehung einzuräumen bereit ist. Vielleicht steckt aber hier, wie auch an andern stellen, eine anspielung auf persönlichkeiten und zeitverhältnisse, die wir mangels genauer kenntnisse der damaligen zustände und familiengeschichten höchstens ahnen, aber nicht mehr deutlich erklären können. Deswegen müssen wir wohl auch von einem versuche abstehen, den freundlichen berater und den »mann von hohem ansehen« zu deuten, die am ende der dichtung auftreten.

Was den übrigen inhalt des II. und III. buches angeht[2]), so habe ich deren sinn, soweit er aus den worten des dichters in einigermaßen greifbarer weise zu entnehmen ist, schon hier voranstehend, mich teilweise ten Brink anschließend, darzulegen versucht. Anderseits aber habe ich bei meiner besprechung des Sypherdschen buches (s. 117) die vermutung ausgedrückt, daß Chaucer darin eine gewisse wandlung in seinen poetischen anschauungen und absichten durchblicken läßt: während er bisher fremden vorbildern und deren pathetischen darstellungsweise gefolgt ist, fühlt er jetzt, nachdem er sich im Vogelparlament darin versucht, kraft zu eigener gestaltung, zur freieren entfaltung seiner realistischen und

[1]) Aus diesem mangel, wie auch daraus, daß des dichters wirken und schaffen als verherrlicher der macht Cupidos in keinem notwendigen zusammenhange mit seinen weiteren erlebnissen, besonders im palaste der Fama, steht, könnte man, wie vorhin angedeutet, schließen, daß dieses motiv erst später von ihm aufgenommen worden ist, worauf auch die zwiespältige rolle des Adlers im III. buche und die einführung des hauses der gerüchte weist.

[2]) Bezüglich des eisfelsens, worauf der palast der Fama steht, und des etwaigen einflusses der französischen Fortunadichtung auf das H. F. verweise ich auf die ausführungen Sypherds, s. 117 ff., da ich nichts besonderes hinzuzusetzen hätte.

Digitized by Google

humorvollen auffassungsweise und scheint mit der erwähnung der seeleute, pilger, ablaßkrämer usw. (v. 2118 ff.) bereits auf den entwurf zu den Cant. Tales hinzuweisen, wo diese leute tatsächlich als erzähler auftreten. Wenn er in der zwischen dem H. F. und dem letzteren werke liegenden Legende sich trotzdem noch ziemlich eng an seine quellen hält, so war diese dichtung ja schon eine länger vorher geplante, zu deren ausführung ihn eine aufforderung der königin bestimmt haben mag, und, wie schon gesagt, merkt man den letzten legenden an, daß ihm die fortsetzung keine reine freude mehr war und seiner damaligen gemütsstimmung nicht recht entsprach. Dem widerspricht auch nicht der umstand, daß ein teil der Canterbury-geschichten tiefernsten, religiösen oder belehrenden inhalts und aus andern autoren geschöpft ist; denn das vom dichter beabsichtigte gesamtbild des damaligen englischen volkslebens konnte auch solcher züge nicht entbehren. Die hauptsache aber ist, daß realismus und humor, besonders in den verbindungsabschnitten der einzelnen gruppen, das ganze werk durchziehen und umrahmen. Ob Chaucer nun absichtlich eine solche allegorie in das H. F. hineingeheimnist hat, oder ob sie ihm unwillkürlich dabei aus der feder geflossen ist, jedenfalls spricht aus diesem werke das bewußtsein des dichters, eine klare, heitere lebensanschauung, eine geistige überlegenheit und selbständigkeit in seiner kunst gegenüber seinen vorbildern und zeitgenossen erreicht zu haben. Zwar beruft er sich auch ferner noch gern auf autoritäten und nennt seine lehrmeister mit achtung, aber mehr als ebenbürtiger, nicht als bloßer nachahmer (s. Sypherd s. 43). Selbst diejenigen, welche im H. F. nur eine art von französischer liebesträumerei erblicken, müssen anerkennen, daß das englische gedicht an poetischem wert weit seine vorbilder überragt.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

Digitized by Google

# UMFANG UND URSPRUNG DER POETISCHEN BESEELUNG IN DER ENGLISCHEN RENAISSANCE BIS ZU PHILIP SIDNEY.

## Inhalt.

Mangel an untersuchungen über die entwicklung der stilmittel. Sidneys beseelungen die vorstufe zu Shakespeare. Die beseelung im urteil der elisabethanischen kritiker. Sidney in der *Apology for Poetrie*. Keine einwirkung durch die bibel. Einteilung der beseelten gegenstände. Beseelende umschreibungen der tages- und jahreszeiten. Ihr antiker ursprung. Ihr vorkommen bei Spenser, Painter, Fenton. Die mitempfindende natur. Verwandtschaft mit der hyperbel. Moschus' epitaph auf Bion; Wyatt, Fenton. Sidney und Moschus. Die mitfreude der natur an der geliebten. Petrarca, die Plejade. Der neid der natur auf die schönheit der geliebten. Petrarca, Gascoigne. Moralische entrüstung der natur. Antike. Beseelung des meeres. Beseelung menschlicher körperteile. Blut und wunden. Beseelung mechanischer gegenstände. Antike, Petrarca, Plejade, Wyatt, Gascoigne, Turberville, Fenton. Beseelung einer romanfigur zu komischen zwecken. Beseelung von abstrakten. Kein zusammenhang mit mittelalterlicher Allegorie. Antike, Petrarca, Plejade, Wyatt, Surrey, Gascoigne, Fenton, Pettie, Whetstone. Das maß des ästhetisch zulässigen.

Zu den stiefkindern der literaturgeschichte gehört bis zum heutigen tage die historische betrachtung der stilmittel. Wohl hat die zahl der arbeiten, die sich mit den stilmitteln einzelner künstler, lyriker, epiker und dramatiker befaßt, in den letzten jahrzehnten einen großen aufschwung genommen, aber es handelt sich dabei fast ausschließlich um darlegungen beschreibender art, die das vorhandensein der verschiedenen stilmittel bei einem schriftsteller der menge wie der art nach feststellen und im besten falle noch eine verbindung herzustellen suchen zwischen dem wesen dieser stilmittel und der ganzen seelischen oder künstlerischen struktur des betreffenden autors. Dagegen fehlt es fast gänzlich an arbeiten, die, von den stilmitteln selbst ausgehend, uns deren entwicklung und existenzbedingungen darzulegen versuchen. Eine schrift wie die von Carpenter *Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama* (Chicago 1895), die sich gewiß bescheidene ziele stellt, gehört schon zu den seltenheiten. Eine von entwicklungsgeschichtlichen gesichts-

Digitized by Google

punkten ausgehende allgemeine stilistik gibt es so wenig wie etwa eine historische stilistik der griechischen, römischen, deutschen oder englischen literatur. Auch die notwendigen vorarbeiten fehlen vollständig. Wir wissen so gut wie nichts darüber, wie weit ein stilmittel innerhalb einer nationalliteratur epischen oder lyrischen ursprungs ist und wie es sich innerhalb der verschiedenen gattungen der lyrik, des epos' und des dramas verbreitet und entwickelt hat. Das problem der überlieferung von einem schriftsteller zum andern, und von einer nationalliteratur zur andern, das bei der betrachtung der literarischen motive und selbst der technischen mittel eine solche rolle spielt, ist für die stilmittel noch kaum berührt worden. Vergebens wird man nach auskunft darüber suchen, wo die quellen der vergleichskunst oder personifikationskunst von Spenser oder Shakespeare liegen. Wie weit ist Spenser erfinder, und wie weit folgt er Homer und englischen vorläufern wie Gascoigne? Wie weit gilt entsprechendes von Shakespeare?

In einem falle hat die englische literaturgeschichtsforschung allerdings den versuch gemacht, die entstehung eines bestimmten stils, des euphuismus, aufzuhellen und hat dessen einzelne kennzeichen nach rückwärts innerhalb der englischen renaissance verfolgt, aber die ergebnisse sind wenig befriedigend ausgefallen. Das konnte nicht anders sein, da man den euphuismus als eine einzelerscheinung betrachtete und nicht in den größeren zusammenhang der sonstigen rhetorischen stilexperimente der englischen renaissance stellte, aus denen allen der euphuismus seine anregung zog. Mit völliger verkennung der verhältnisse bezeichnet noch die heutige literaturgeschichte die verschiedenartigsten stilbestrebungen elisabethanischer Ciceronianer als euphuismus, sogar wenn deren vertreter ausgesprochene gegner des euphuismus sind und diesem entgegenzuarbeiten suchen. Näher auf diesen punkt einzugehen, muß ich mir an dieser stelle versagen, da es sich im folgenden nicht um die entwicklung rhetorischer, sondern poetischer stilmittel handelt.

Wie aus jedem lehrbuch der rhetorik zu ersehen ist, ist das stilmittel der beseelung oder personifikation ein sowohl rhetorisches wie poetisches; doch ist die rhetorische beseelung in größerem umfange nur in der antike heimisch. Wo sie in modernen zeiten auftritt, ist sie fast immer ohne weiteres als erbgut der antike, gewöhnlich Ciceros, erkennbar. Das gilt

Digitized by Google

auch für die wenigen fälle bei Sidney, die wir im folgenden außer acht lassen[1]).

Zusammen mit dem vergleich und dem schmückenden beiwort ist die beseelung unter den poetischen stilmitteln das ausdrucksvollste. Längst schon und zu vielen malen ist die meisterschaft eines künstlers wie Shakespeare auf diesem gebiete gewürdigt worden, aber es unterblieb die untersuchung der langen und verschlungenen wege, die bis zu einer so eindrucksvollen beseelung nötig waren wie etwa der des Severn, der bange vor den blutgierigen blicken Mortimers und Glendowers erschrocken sein bebend schilf entlang rennt und sein krauses haupt im hohlen ufer birgt (*Henry IV.* 1, 1, 3). Der große vorläufer Shakespeares auf diesem gebiete ist merkwürdig genug ein ganz anders gearteter, klassizistischer schriftsteller gewesen, Philip Sidney, derselbe, der auch noch durch andere stilmittel in seiner *Arcadia* und seinen lyrischen gedichten die schreibweise seiner zeitgenossen auf jahrzehnte hinaus beeinflußt hat. Was phantasie und kühnheit der beseelung anbetrifft, wetteifert Sidney mit den größten lyrikern und epikern in der weltliteratur vor und nach ihm. Innerhalb der englischen renaissance hat ihn nur Shakespeare überflügelt, dazu noch auf dem weit weniger geeigneten boden des dramas. Da aber bereits mit dem auftreten Sidneys in den jahren 1577—1582 die poetische beseelung ihre volle ausbildung erreicht, haben wir ihn und nicht Shakespeare zum ausgangspunkt unserer untersuchung gemacht.

Die bedeutung des stilmittels der beseelung innerhalb des »Arcadismus« ist schon früh erkannt worden, aber man hat sich nicht näher mit ihr beschäftigt, weil man in Sidneys häufung und bisweilen überkühner verwendung dieses kunstmittels lediglich eine unkünstlerische stilisierung sehen wollte und die historische seite gar nicht in betracht zog. Aber selbst vom ästhetischen standpunkte aus dürfte das urteil heute wohl milder ausfallen als früher. Hat doch die individualistische lyrik, die in den letzten jahrzehnten in Frankreich, England, und noch

[1]) Vgl. etwa die folgende stelle in der rede des Philanax (Arcadia, 5. buch): "And give me leave, excellent Euarchus, to say, I am but the representer of all the late flourishing Arcadia, which now with mine eyes doth weep, with my tongue doth complain, with my knees doth lay itself at your feet . . ." Oder die folgende in der ansprache der Zelmane an die aufrührer (2. buch): "O what would your forefathers say, if they lived at this time, & saw their ofspring defacing such an excellent principalitie . . ."

Digitized by Google

stärker in Deutschland emporgekommen ist, auch auf dem gebiete der beseelung neue möglichkeiten hervorgebracht, die an kühnheit den stilblüten der renaissance nichts nachgeben [1]).

Unter allen stilmitteln Sidneys ist die beseelung von natur und abstrakten wohl das originellste, vielleicht auch das, das ihn am meisten von seinen vorgängern und mitstrebenden bei der erschaffung eines neuen prosastils unterscheidet. Gewiß kannte die englische renaissance vor ihm bereits derartige beseelungen, aber, wie wir im verlaufe der untersuchung sehen werden, doch nur in beschränktem umfang und in einer zahmen art, dazu auf dem gebiete des prosaromans nur ganz vereinzelt. So ist es auch kein wunder, wenn Sidney mit dem starken gebrauch, den er, vor allem in der *Arcadia*, von der beseeluug macht [2]), im widerspruch steht zu den lehren der damaligen

---

[1]) Zum vergleich mit den nachfolgenden beseelungen in der *Arcadia* mögen einige personifikationen dienen, deren sich ein moderner deutscher lyriker, Rainer Maria Rilke, gleichfalls in einem prosaroman (Die aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 1910) bedient:

Irgendwo klirrt eine scheibe herunter, ich höre ihre großen scherben lachen, die kleinen splitter kichern.

Die straße war zu leer, ihre leere langweilte sich und zog mir den schritt unter den füßen weg und klappte mit ihnen herum, drüben und da, wie mit einem Holzschuh.

Das robuste licht eines sommernachmittags untersuchte alle die scheuen, erschrockenen gegenstände und drehte sich ungeschickt um in den aufgerissenen spiegeln.

Aus den offenen fenstern kroch mit schlechtem gewissen die übernächtige luft.

Ich hatte das gefühl, als wäre plötzlich alle zeit fort aus dem zimmer. Wir befanden uns wie in einem bilde. Aber dann stürzte die zeit nach mit einem kleinen, gleitenden geräusch, und es war mehr da, als verbraucht wurde.

Das war immer in einem von diesen zufälligen zimmern, die mich sofort im stich ließen, wenn es mir schlecht ging, als fürchteten sie, verhört und in meine argen sachen verwickelt zu werden.

Vgl. auch die bemerkungen am schluß dieses aufsatzes.

[2]) Der text der *Arcadia* ist uns in zwei stark voneinander abweichenden fassungen überliefert, einer älteren und vollendeten (ca. 1577—79) und einer jüngeren, stark erweiterten und unvollendeten (ca. 1581). Den erweiterten text, der die ersten zweieinhalb bücher umfaßt, zitiere ich im folgenden nach der ausgabe von Feuillerat in den Cambridge English Classics (1912) = *F.* Den rest des dritten, das vierte und das fünfte buch, die zusammen alles darstellen, was bisher von der ersten fassung veröffentlicht worden ist, zitiere ich nach der ausgabe von Ernest A. Baker in den Early Novelists (1907) = *B.* Obwohl die *Arcadia* erst 1590 gedruckt wurde, war schon in den achtziger jahren eine

Digitized by Google

theoretiker. Scaliger bespricht wohl in den *Poetices Libri* (III Cap. 47) die verschiedenen arten von prosopopoeia oder personificatio, aber er legt ihr als stilmittel nicht viel gewicht bei und bringt deshalb auch nur einige wenige bekannte beispiele des altertums wie das weinen der natur um einen verstorbenen oder die anrede des Mezentius an sein pferd und die des Turnus an seine lanze. Puttenham in der *Arte of English Poesie* (III Cap. 18) beachtet sie kaum und führt nur ein paar herkömmliche fälle von personifikation von abstrakten wie geiz, neid usw. an. Abraham Fraunce, der in seiner *Arcadian Rhetorike* (1588) Sidney überall heranzieht, bemerkt (I Cap. 31), daß die prosopopoeia von den dichtern viel angewendet werde, und bringt auch eine anzahl zitate aus der *Arcadia*, aber ohne sie vor den andern stilmitteln Sidneys hervorzuheben; ähnlich kurz äußert sich unter den späteren theoretikern Blount in der *Academie of Eloquence* (1654), nur daß er bereits einige der hervorstechendsten fälle in der *Arcadia* hervorhebt[1]). Auch Sidney selbst kommt zu beginn der *Apology for Poetrie* (ca. 1581?)[2]), als er den poetischen gehalt der psalmen erörtert, auf die beseelung zu sprechen und weist darauf hin, wie trefflich sich David der figur der prosopopoeia zu bedienen gewußt habe, als er bei der ankunft des Herrn in seiner majestät die tiere sich freuen und die berge hüpfen ließ. Bedenkt man, wie reich die psalmen und die prophetischen bücher des alten testaments an derartigen fällen sind[3]) und wie genau Sidney sie kannte,

---

größere anzahl von mss. der ersten fassung im umlauf. Nähere angaben über die beiden fassungen und die verschiedenen drucke finden sich in einem aufsatz von B. Dobell in der Quarterly Review vol. 211 (Juli 1909) und bei S. L. Wolff, The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction, New York 1912.

[1]) But to animate, and make dead men speak is Prosopopoeia: *If our Ancestors were now alive, and saw you defacing so goodly a Monument, would they not say thus*, &c. And as Sir Philip Sidney gives sense and speech to the *Needle* and *Silk* in *Pamela's* hands, as *learning*, as a *Lily:* as *death* it self is faigned to live, and make a speech.

[2]) ed. Cook (1890) s. 6.

[3]) Eine anzahl der hervorstechendsten fälle sei im folgenden angeführt (vgl. auch Biese in der Z. f. vgl. litg. 1 [1887], s. 135 ff., und Ed. König, Stilistik, rhetorik, poetik in bezug auf die biblische literatur [Leipzig 1900], s. 105 ff.):

Psalm 96, 11 ff.: Himmel, freue dich, und erde, sei fröhlich; das meer brause und was darinnen ist; Das feld sei fröhlich und alles, was darauf ist; und lasset rühmen alle bäume im walde.

Digitized by Google

der mit seiner schwester, der gräfin Pembroke, zusammen eine psalmenübersetzung herstellte (1580?), so liegt die vermutung gewiß nahe, daß er von hier aus anregungen für seine naturbeseelung empfing; um so mehr, wenn man bedenkt, daß schon die altenglische und mittelenglische dichtung fälle kennt, wo nach dem muster der bibel die natur als ein beseeltes wesen

---

97, 1: Der Herr ist könig; des freue sich das erdreich, und seien fröhlich die inseln, so viel ihrer ist ...

97, 4 ff.: Seine blitze leuchten auf den erdboden; das erdreich siehet und erschrickt, berge zerschmelzen wie wachs vor dem Herrn, vor dem herrscher des ganzen erdbodens. Die himmel verkündigen seine gerechtigkeit, und alle völker sehen seine ehre.

98, 5 ff.: Lobet den Herrn mit harfen, mit harfen und mit psalmen; Mit trompeten und posaunen, jauchzet vor dem Herrn, dem könige! Das meer brause und was darinnen ist, der erdboden und die darauf wohnen. Die wasserströme frohlocken, und alle berge seien fröhlich vor dem Herrn.

114, 1 ff.: Da Israel aus Ägypten zog, das haus Jakobs aus dem fremden volk, da ward Juda sein heiligtum, Israel seine herrschaft. Das meer sahe und floh; der Jordan wandte sich zurück; die berge hüpften wie die lämmer, die hügel wie die jungen schafe. Was war dir, du meer, daß du flohest? Und du, Jordan, daß du dich zurückwandtest? Ihr berge, daß ihr hüpftet wie die lämmer? ihr hügel wie die jungen schafe? Vor dem Herrn bebete die erde, vor dem Gott Jakobs.

Richter 5, 4 ff.: Herr, da du von Seir auszogest und einhergingest vom felde Edoms, da erzitterte die erde, der himmel troff, und die wolken troffen mit wasser. Die berge ergossen sich vor dem Herrn, dem Gott Israels. ... (20) Vom himmel ward wider sie gestritten, die sterne in ihren läuften stritten wider Sissera.

Joel 2, 10: Vor ihm erzittert das land und bebet der himmel; sonne und mond werden finster, und die sterne verhalten ihren schein.

Jesaias 14, 7 ff.: Nun ruhet doch alle welt und ist stille und jauchzet fröhlich. Auch freuen sich die tannen über dir und die zedern auf dem Libanon und sagen: Weil du liegst, kommt niemand herauf, der uns abhaue. 24, 20: Das land wird taumeln wie ein trunkener und weggeführet wie eine hütte; denn seine missetat drückt es, daß es fallen muß und kann nicht stehen bleiben ... (23) Und der mond wird sich schämen und die sonne mit schanden bestehen ... 44, 23: Jauchzet, ihr himmel, denn der Herr hat es getan; rufe, du erde, herunter; ihr berge, frohlocket mit jauchzen; der wald und alle bäume darinnen. 55, 12: Berge und hügel sollen vor euch her frohlocken mit ruhm und alle bäume auf dem felde mit den händen klappen.

Habakuk 3, 11: Denn auch die steine in der mauer werden schreien, und die balken am gesperre werden ihnen antworten. 4, 10 ff.: Die berge sahen dich, und ihnen ward bange; der wasserstrom fuhr dahin, die tiefe ließ sich hören, die höhe hob die hände auf. Sonne und mond standen still.

Digitized by Google

dem schöpfer ehrerbietung erzeigt[1]). So könnte man vielleicht auch auf den ersten blick annehmen, daß ein fall wie der zu beginn der *Arcadia*, wo beim einschiffen Uranias die see vor freude tanzt und die segel vor stolz schwellen[2]), der art nachgebildet sei, wie in den psalmen die natur den schöpfer grüßt; aber man wird von dieser vermutung wieder abstand nehmen, wenn man sieht, wie die ganze große fülle der poetischen beseelung bei Sidney auf andere ausgangspunkte zurückzuführen ist.

Daß auch Sidney sich der beseelung zunächst in der poesie bediente und sie von dort erst in seine prosa übernahm, lehrt uns der starke gebrauch, den der dichter von ihr in den verspartien der *Arcadia* und in seinen sonstigen dichtungen macht[3]), zusammen mit der auffallenden erscheinung, daß bei den fällen innerhalb der poesie fast durchgängig eine verhältnismäßig einfache und herkömmliche form der beseelung zutage tritt, während die kühneren formen fast ausschließlich der prosa eigen sind. Doch leisten bei der frage nach den lehrmeistern Sidneys auf diesem gebiete naturgemäß die einfacheren beispiele der poesie oft bessere dienste als die komplizierten der prosa.

Bei einer untersuchung über die art, wie ein dichter die beseelung oder personifikation anwendet, wird man sein augenmerk sowohl darauf richten müssen, welchen gegenständen er beseelung beilegt, als darauf, auf welche weise, dh. durch beilegung welcher eigenschaften er sie beseelt. Auch darauf wird es ankommen, ob der dichter gegebenenfalls stimmung und beseelung in das richtige verhältnis bringt, dh. ob ein stärkeres mitempfinden der dinge nur auf grund einer erregteren stimmung zustande kommt. Letzteres ist, wie wir hier vorausnehmen wollen, bei Sidney durchgehend der fall. So oft der dichter zur beseelung greift, handelt es sich um situationen von starkem lyrischen, dramatischen oder pathetischen gehalt. Da schon die gewöhnliche umgangsrede beseelungen primitiver art kennt,

---

[1]) Vgl. Moorman, The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare, Straßburg 1905.

[2]) *But when she was imbarked, did you not marke how the winde whistled, & the sea daunst for joy, how the sailes did swell with pride, and all because they had Urania?* (F 6.)

[3]) Vgl. F 129, 143, 347, 350, 395, 442, 498; B 111, 117, 119 uam. Astrophel and Stella I, II, III, IV &c.

Digitized by Google

besonders in der gestalt des epithetons[1]), und die dichtung aller völker und zeiten in mehr oder minder farblosen beseelungen schwelgt, können wir hier nur den fällen unsere aufmerksamkeit zuwenden, die inhaltlich oder historisch bedeutsam sind, vor allem solchen, wo geistesbeziehungen höherer art aus der menschenwelt auf natur oder abstrakte übertragen werden. Unter den beseelten gegenständen werden wir am einfachsten zunächst einmal zwischen konkreten und abstrakten scheiden; unter den ersteren tritt uns als große geschlossene gruppe die beseelte natur entgegen; zwei kleinere, aber bedeutsame gruppen werden gebildet durch die teile des menschlichen körpers und die mechanischen gegenstände oder artefakten. Was die art der beseelung anbetrifft, so haben wir zu scheiden zwischen der anrede des dichters an einen gegenstand, der sich irgendwie seelisch betätigen soll, und der direkten ausübung der seelischen tätigkeit von seiten des gegenstandes; diese tätigkeit endlich kann ruhender oder tätiger art sein. Als die kühnsten und fortgeschrittensten fälle werden wir die zu betrachten haben, wo wir innerhalb einer bestimmten individuellen handlung einem mit ihr in tätiger beziehung stehenden beseelten gegenstande begegnen.

Betrachten wir die beseelte natur in der *Arcadia*, so fehlt trotz aller anlehnung an die antike[2]) verständlicherweise die nachahmung der mythischen beseelung, dh. der naiven umformung der erscheinungswelt in lebensvolle menschenähnliche gestalten, wie sie die griechische und römische dichtung in so reichem maße kennt; vielmehr handelt es sich bei Sidney immer nur um ein bewußtes übertragen individueller, subjektiver empfindung oder tätigkeit auf die natur. Der umkreis der beseelten natur ist weit und erstreckt sich zunächst auf naturerscheinungen wie himmel, sonne, mond, sterne, erde, wasser, meer, fluß, bach, luft, wolken, wind, feuer, berg, fels, wald, bäume, blumen, zypresse, palme, rose, lilie, pferd, hirsch uam., dann auf begriffe wie zeit, tag, morgen und nacht, ohne daß

[1]) Zb. das wachsame licht, die schlafende gerechtigkeit, die fliehende zeit.

[2]) Vgl. die inhaltsreiche schrift von C. C. Hense, Poetische personifikation in griechischen dichtungen mit berücksichtigung lateinischer dichter und Shakespeares, 1. teil, Halle 1868. Eine kurze fortsetzung der arbeit, betitelt »Beseelende personifikation in griechischen dichtungen usw., Zweite abteilung«, ist erschienen als programmschrift Schwerin 1877.

Digitized by Google

bei diesen fällen irgend etwas auffällig wäre, außer vielleicht der häufigen beseelung von sonne und erde. Ungewöhnlich dagegen ist die häufige personifikation von dingen, die zum menschlichen körper gehören, wie glieder, augen, ohr, nase, wangen, lippen, hände, arme, beine, herz, atem, blut, wunde und die häufige beseelung von artefakten wie stadt, schiff, segel, kiste, schrank, gewänder, laute, horn, wein, nadel, kerze, papier, tinte, tintenständer, mast, stab, rüstung, schwert und lanze.

Was die beseelte natur betrifft, so sind auf den ersten blick als erbstück der antike zu erkennen die beseelenden umschreibungen der tages- und jahreszeiten, die von Sidney genau in der art der antiken dichter mit vorliebe zur einleitung größerer inhaltlicher abschnitte verwendet werden. Hier handelt es sich deutlich um eine art von beseelung, die der Metonymie nahesteht, wo ja auch die herkömmliche anschauung der erregten stimmung nicht genügt und deshalb eine umschreibung gewählt wird. So beginnt Sidney die *Arcadia* gleich mit einer derartigen umschreibung für den anbrechenden tag, die zwar meines wissens nicht direkt der antike entnommen ist, aber doch sofort an die antiken vorstellungen vom verhältnis der ehe zwischen himmel und erde erinnert: »Es war zu der zeit, wo die erde ihr neues gewand für das nahen ihres liebhabers anzulegen beginnt und die sonne in einem ebenen lauf ein unparteiischer schiedsrichter zwischen nacht und tag wird . . .« (F 5). Die morgendämmerung wird geschildert als die zeit, wo »der morgen beim kommen der sonne rosen und veilchen auf den himmlischen grund streute« (F 13), wo er »den wachsamen sternen urlaub gegeben hatte, um ihrer ruhe zu pflegen« (F 108) oder »den tau aus den schönen wiesen zu ziehen begann, um mit ihm sein antlitz für das herannahen der strahlenden sonne zu waschen« (F 414). Ganz ähnlich wird die abenddämmerung gefaßt als die zeit, wo »die kerze das amt der sonne zu übernehmen beginnt« (F 61), oder wo »die sonne gleich einem edlen herzen im tiefsten stande am größten erscheint« (F 107). Noch individueller wirkt die beseelung, wenn der dichter die irregeführten schwestern bei Cecropias schloß zu der zeit anlangen läßt, »wo die nacht durch ihr schweigen bei dem verrate mitverschworen zu sein schien« (F 362).

In letzter hinsicht sind alle diese beseelungen von tages-



Digitized by Google

zeiten sicherlich nachkommen der mythologischen umschreibungen der tages- und jahreszeiten bei den antiken dichtern, nur daß bei Sidney die mythologie gefallen und die dem gegenstand beigelegte beseelende funktion von einer individualisierenden schärfe oder ausführlichkeit ist, wie sie die antike nicht kennt, die sich bei ihren beseelungen überhaupt in einem recht einfachen kreis von tätigkeiten zu bewegen pflegt [1]). Auch in der renaissanceliteratur sind mir vor Sidney beseelungen von tageszeiten ähnlich individueller art nicht begegnet, vielmehr nur solche, die sich der antiken form anpassen. Zu ihnen gehören auch die fälle bei Spenser, der zumeist sogar die mythologischen gestalten wie Titan, Phoebus oder Aurora beibehält [2]). Ähnlich steht es auch in der kunstprosa vor Sidney, soweit sie umschreibungen dieser art dem antiken epos nachbildet. Was Painter in seinen novellen bietet, ist gänzlich belanglos und lediglich eine wiederholung dessen, was er in seinen quellen vorfindet [3]); was der in allen poetischen stilmitteln schwelgende Fenton in seinen erzählungen gibt, geht zwar an menge und gehalt über das, was sein gewährsmann Belleforest bietet, hinaus, aber ohne daß man von origineller

---

[1]) Vor allem den folgenden: heiraten, gebären, ernähren, leben, essen, trinken, schlafen, seufzen, wachen, lachen, weinen, ehrfurcht erweisen, altern, erkranken, verwunden, sterben, bezeugen, wissen, sich erinnern, hören, voraussagen, lieben, sich sorgen, gehorchen, treu sein, begrüßen, wüten, hassen, beneiden (vgl. Hense a. a. o.).

[2]) Vgl. etwa II 2, 1:

Soone as the morrow fayre with purple beames
Disperst the shadowes of the misty night,
And Titan, playing on the eastern streames,
Gan cleare the deawy ayre with spinging light &c.

oder III 2, 28; 10, 1; Vergils Gnat v. 65 ff.; Epithalamion v. 19 ff. — Über ähnliche umschreibungen im späteren elisabethanischen drama vgl. Creizenach, Geschichte des neueren dramas IV 381.

[3]) Painter's *Palace of Pleasure*, ed. Haslewood, vol. II no. 30:

And when hee saw the day begyn to appeare and that the mornyng, the vauntcurrour of the day, summoned Apollo to harnesse hys horse to begynne his course in our Hemisphere, he rose ...

Belleforest no. 21:

Et pource dés qu'il veit qu'il s'adiournoit, & que l'aube auantcoureuse du iour semonnoit Apollo, à atteler ses cheuaux pour recommencer sa cource en nostre Hemisphere, il se leue ...

Digitized by Google

erfindung reden könnte[1]). Erst die vorläufer Shakespeares und allen voran er selbst erreichen wieder dieselbe höhe wie Sidney.

Ebenso deutlich sichtbar ist der antike ursprung der beseelung bei den fällen, wo der dichter in leidenschaftlicher erregung an die mitempfindung der natur appelliert, oder wo er — einen gewaltigen schritt darüber hinaus tuend — die natur direkt an den schicksalen der menschen anteil nehmen läßt. Hier erscheint die beseelung der natur nicht als eine verwandte der umschreibung, sondern nähert sich der hyperbel mit ihrer gesteigerten phantastik. Obwohl die mir bekannten poetiken und stilistiken älterer und neuerer zeit, die übrigens alle sowohl der personifikation wie der hyperbel nur wenig interesse entgegenbringen, diesen punkt nicht berühren, kann doch kein zweifel darüber bestehen, daß sympathetische naturbetrachtung wie hyperbel das gemeinsam haben, daß sie durch ihre heranziehung bestimmte stimmungen eindrucksvoller gestalten sollen: man steigert die sentimentalität, wenn man die bäume mitweinen läßt, man steigert das grausen, das von einer schandtat ausgeht, wenn man die zuschauenden wände schweißtropfen vergießen läßt, man steigert die freude an der schönheit der geliebten, wenn man die blumen sich mitfreuen läßt. Bei diesen beispielen sowohl wie bei vielen fällen, die wir im folgenden betrachten werden, sind die beseelungen gleichzeitig hyperbeln, und im großen und ganzen wird man sagen können, daß die personifikation gewinnt, je mehr sie sich von der umschreibung entfernt und der hyperbel nähert.

Sicherlich kannte Sidney das damals schon berühmte, dem Moschus zugeschriebene epitaph auf Bion[2]), wo die ganze natur aufgefordert wird, um Bions tod mitzuklagen, und die weniger bedeutsamen fälle bei Vergil oder Ovid[3]).

[1]) Fenton's *Tragicall Discourses*, ed. R. L. Douglas, vol. II 251:

The morninge had no sooner discovered her glorious beames, and the messenger of the son somoned the loathsom night to retire, but the weary knight left his restles bedd ...

Belleforest:

L'endemain le cheualier voulut partir aussi tost qu'il fut leué.

[2]) Sein freund Harvey empfiehlt es als lektüre für knaben (Moore Smith, Gabriel Harvey's Marginalia s. 112).

[3]) Vgl. etwa Vergil, Ekl. 10, 13:

illum etiam lauri, etiam flevere myricae

(Hense, Poetische personifikation 266 ff.).



Digitized by Google

Ebenso kannte er vermutlich die eine oder andere nachahmung von italienischen oder französischen renaissanceschriftstellern[1]), an die sich als erster in England Wyatt anschloß mit seinen versen *Resound my voice, ye woods; that hear me plain,* in denen der dichter wälder, hügel, täler und flüsse auffordert, seine klage um die hartherzigkeit der geliebten widertönen zu lassen. So gewiß Sidney die gedichte von Wyatt kannte, so unsicher bleibt es, ob er irgendwelche anregung von den früheren englischen prosaikern empfing. Der einzige von ihnen, der meines wissens die natur an dem schicksal der menschen teilnehmen läßt, ist Fenton, der zwar auch wiederum nicht durch eine sonderliche kühnheit oder originalität hervorragt, aber immerhin durch die häufigkeit der anwendung sich auszeichnet und sich ein ganzes stück über seinen gewährsmann Belleforest hinauswagt[2]).

---

[1]) So trüben sich etwa bei Petrarca die strahlen der sonne aus trauer um ihren schöpfer (Era il giorno ch'al Sol si scoloraro . . .). Über französische nachahmungen vgl. Julius Voigt, Das naturgefühl in der literatur der französischen renaissance, Berlin 1898.

[2]) Fenton a. a. o. I 108:

Wherein, after she hadde spente certaine howers in publicke complainte, whose dollour seamed of force to move the heavens to teares, and staye the course of the sonne . . .

Nichts entsprechendes bei Belleforest.

Fenton II 91, als Julia sich in den fluß stürzt:

. . . she lept hedlong into the water; who, as a mercyles element, respectinge neyther th'innocency of her cause, nor desperate order of dying, committed her to the botomles throts and goolphes of the sourges.

Belleforest:

& soudain se lança en l'eau, la teste la premiere, là où ne fut gueres sans donner le signe de sa mort, estant absorbee & engloutie par les ondes.

Fenton II 116. Als die Lady of Chabrye ihren ältesten sohn ermordet hat:

the detestable mordress, who entermedled her greffe, wyth such argumentes of desperacion, that her sorowe seamed sufficient to make the earth tremble, and move the heavens to teares.

Belleforest:

car elle se tourmentoit si desesperement, & de telle sorte, que l'on eust dit que tout le monde deuoit s'abismer, & perdre, tout feignoit sa douleur estre excessiue.

Als der zweite sohn ermordet wird, stößt ihn der mörder (II 118):

from the top of the mountaine to the bottom of the valleye, where the sharp rockes, receyving him wythout respect of hys innocencie, made morsels of hys guiltles carkasse.

Nichts entsprechendes bei Belleforest.

Digitized by Google

Daß Sidney unabhängig von Wyatt und allen etwaigen sonstigen vorgängern direkt auf die antike zurückgreift, beweist das bereits in der ersten fassung der *Arcadia* enthaltene gedicht in terzinen *Since that to death is gone the shepheard hie* (F 498), zugleich die erste freundschaftselegie überhaupt in englischer sprache. Hier, wo der dichter die ganze natur zur mitklage um Amphialus auffordert, werden in einem stil, der in hyperbeln und individualisierenden zügen schwelgt, die bäume angerufen, daß sie durch die poren ihrer rinde den widerhall von des dichters klagen aufnehmen und seine worte des wehs als zeichen seines kummers auf ihren zweigen lassen; besonders die myrrhe (The weeping Myrrhe) scheint dem dichter geeignet, ihrem schmerze sichtbaren ausdruck zu geben; die arme erde, die diesen edelstein verloren hat, soll auf ihrem antlitz schwarze raben schwärmen lassen, alle meere als ihre tränen gelten lassen und ihre eingeweide mit alles zerstörendem metall bewaffnen; die blumen sollen zeichen des kummers kundgeben, die lilie soll ihr weiß in trauerndes schwarz umfärben und die hyazinthe ihr »Ai« behalten; das echo soll alle wälder mit seinem geschrei erfüllen; ein echo soll den klagelaut dem andern zuwerfen, bis daß er alle wälder und wasser durchzogen hat; bis zum himmel hinauf soll ein echo die klage senden und den lauf der sterne aufhalten, bis auch sie sich diesem schmerze hingeben und fragen, warum sie so lange leben und edle seelen so früh scheiden müssen; die nachtigall soll helfen, um den kummer zu klagen; die wolken sollen in täglichem regen kummervolle tränen vergießen; die sonne soll ihren glanz auf erden entfalten, damit wir an ihrem pomp um so mehr ermessen können, was wir verloren haben. Wie in der klage um Bion und dem genannten gedichte von Wyatt mischt sich unter die anrufe des dichters um teilnahme der natur auch gelegentlich bereits die schilderung der direkten empfindung der natur, allerdings hier immer noch unter der äußeren form des anrufs: Die sonne tut gut daran, nicht länger zu verbleiben, denn jetzt ist farbe der trauer am platze, und Phoebus verbirgt mit gutem grunde lieber sein haupt, als daß er sein allsehendes auge mit diesem anblick befleckt[1]).

[1]) O light of Sunne, which is entit'led day,
O well thou doost that thou no longer bidest;
For mourning light her blacke weedes may display.

Digitized by Google

Das ganze gedicht ist deutlich eine erweiterung der klage um Bion, wo unter anderem auch die bäume (v. 3), die blumen (v. 4) und die nachtigall (v. 9) zur klage aufgerufen werden. Die abhängigkeit wird erwiesen durch die folgende, unmöglich zufällige übereinstimmung:

| Sidney: | Epitaph auf Bion v. 5 ff.: |
|---|---|
| *Lilly* in mourning blacke thy whiteness die: | Jetzt errötet in leid, ihr rosen! Jetzt anemonen, |
| O *Hiacinthe* let *Ai* be on thee still. | Jetzt hyakinthen bewähret die inschrift, setzet noch mehr Ach! (*πλέον αἰαῖ*). |
| | Ach! auf euere blätter: denn tot ist der liebliche sänger. |

Diese art der elegie taucht erst wieder auf in den liedern, die 1586 auf Sidneys tod gedichtet werden, einmal in der *Mourning Muse of Thestylis* (von L. Bryskett?), wo die bäume um den toten Sidney klagen, keinen schatten mehr spenden und ihr laub fallen lassen, und wo die Themse und die andern flüsse seufzen, die tiere die nahrung verweigern und zittern, zum andern in Matthew Roydons elegie auf Sidney, wo die vögel, tiere und bäume aufgefordert werden, der klage des dichters um Astrophel zu lauschen, und wo die bäume seufzen und die tiere des waldes klagen[1]).

Auch das ganze gedicht, in dem Amphialus seinen liebesschmerz um Philoclea ausströmt (F 442), ist erfüllt von anrufen an die natur und schilderungen der natur, die das leid der menschen mitempfindet:

> The Fire to see my woes for anger burneth:
> The Aire in raine for my affliction weepeth: &c.

Nachdem feuer, luft, wasser und erde den unglücklichen liebhaber beklagt haben, fordert er seinerseits die elemente auf, ihn zu vernichten:

> Fire, burne me quite till sense of burning leave me:
> Aire, let me drawe thy breath no more in anguish: &c.

Während sonst bei den beseelungen zumeist die gegen-

---

> O Phoebus with good cause thy face thou hidest,
> Rather then have thy all-beholding eye
> Fould with this sight, while thou thy chariot guidest.

[1]) Vgl. Works of Spenser ed. Hales (Globe Edition) s. 563 ff., 568 ff.

Digitized by Google

stände der natur von den abstrakten getrennt erscheinen, leisten hier die abstrakte den elementen gefolgschaft:

Fame is with wonder blazed:
Time runnes away for sorrow:
Place standeth still amazed, &c.

Ähnlich nimmt in der poetischen erzählung von der liebe der beiden schäfer Strephon und Claius zu Urania (Ekloge I, B 119) die natur an Strephons liebeskummer teil:

The Nightingales for woe their songs refrain:
In river as I look'd my pining face,
As pin'd a face as mine I saw again,
The courteous mountains griev'd at my disgrace
Their snowy hair tear off in melting pain.
And now the dropping trees do weep for me,
And now fair evenings blush my shame to see.

Mit größter kühnheit überführt der dichter die am schmerz der menschen teilnehmende natur aus der poesie in die prosa. In der ergreifenden szene, wo Amphialus unwissend Parthenia erschlagen hat und ihr gefolge jammernd und der welt müde an der leiche steht, bleibt auch die natur nicht stumm:

"The very heavens semed, with a cloudie countenance, to loure at the losse, and Fame it selfe (though by nature glad to tell rare accidents, yet) could not choose but deliver it in lamentable accents, & in such sort went it quickly all over the Campe: &, as if the aire had bene infected with sorow, no hart was so hard, but was subject to that contagion" (F 448).

Parallel dem mitleid geht die mitfreude der natur. Wiederum sind als ausgangspunkt die metrischen partien der *Arcadia* zu betrachten, welche die mitfreude der natur bereits im kühnsten hyperbelstil schildern. Beim herannahen Uranias erhebt sich die sonne des abends (F 143)[1]; wenn Urania sich auf den rasen niederlegt (B 111):

[1]) At whose approach the Sunne rose in the evening. Ganz ähnlich ist die hyperbel, mit der Lynkeus in Goethes »Faust« die ankunft Helenas schildert:

Harrend auf des morgens wonne,
Östlich spähend ihren lauf,
Ging auf einmal mir die sonne
Wunderbar im süden auf.

Digitized by Google

Proud grew the grass that under her did grow,
The trees spread out their arms to shade her face.

Selbst ihr atem möchte bei ihr bleiben (B 117):

Her breath then short, seem'd loth from home to pass.

Weit darüber hinaus noch geht eine prosastelle, die durch ihren völlig lyrischen charakter wie poesie wirkt. Als die schwestern vor den augen von Zelmane (Pyrocles) in dem flusse Ladon baden, ruft Zelmane in ihrer extase den fluß an, sich dieses glückes würdig zu zeigen (F 217 ff.). Er soll sich den süßen genuß, daß Philoclea in ihm badet, verlängern; aber der grund, warum er so schnell fließt, ist klar: »Die oberen strömungen drängen sich, ihren anteil an der umarmung der Philoclea zu haben, und zwingen so die unteren strömungen, ihnen, wenn auch widerwillig, platz zu machen.« Er soll in seinem laufe innehalten, um sein glück um so voller zu genießen; stets soll er sich an die seligkeit erinnern, die ihm durch den eindruck ihres körpers zuteil wurde; sanft soll er an ihr dahingleiten, damit ihre beine nicht den boden verlieren. Der wunsch, den fluß zum mitbewunderer der schönheit der geliebten zu machen, führt zu beseelungen von noch nie dagewesener kühnheit: »Nachdem der kalte Ladon die mädchen einmal ganz umfaßt hatte, blieb er ihnen gegenüber nicht mehr so kalt, sondern schien, wie durch liebe erwärmt, um jeden teil von ihnen, den er erreichen konnte, zu spielen.« Als die badenden mädchen zum scherz das wasser mit ihren händen schlagen, »schien das wasser in den linien seines antlitzes über ein solches schlagen zu lächeln und nicht damit zufrieden zu sein, ihr antlitz im großen widerzuspiegeln, sondern suchte in zwanzig blasen miniaturbilder von ihnen zu geben«. Daß als ausgangspunkt für diese kühne art, den fluß zu beseelen, die im gewande der prosa doppelt kühn wirkt, wirklich die poesie anzusehen ist, lehrt uns zum überfluß ein Ronsard nachgebildetes sonett des dichters in *Astrophel and Stella* (CIII), wo die Themse die rolle des Ladon übernimmt[1]). An originalität und kühnheit findet die ganze stelle erst wieder ihresgleichen in Spensers *Epithalamion* (1594), wo

[1]) O happy Thames, that didst my Stella bear!
I saw thee with full many a smiling line
Upon thy cheerful face, Joy's livery wear,
While those fair planets on thy streams did shine.

Digitized by Google

musen, nymphen, sonne und nacht vom dichter angerufen werden, um beim hochzeitsfeste der braut und dem liebhaber beizustehen, und in den dramen Shakespeares [1]). In diesen zusammenhang hinein gehört auch die schon oben [2]) herangezogene prosastelle, wo der wind, die see und die segel ihre freude und ihren stolz bei der einschiffung der Urania äußern. Ähnliche fälle liegen weiter vor, wenn »der mond es nicht verschmäht, der fackelträger einer solchen schönheit (wie Philoclea) zu sein« (F 168), wenn die erde die gewänder der sich entkleidenden Philoclea küßt [3]), wenn beim absteigen Uranias das pferd zu trauern scheint (F 6), wenn die beiden prinzessinnen sich nach dem bade abtrocknen und das wasser mit einigen tropfen darüber zu weinen scheint, daß es solche körper verlassen soll (F 224), wenn der atem der schlafenden Philoclea so verstohlen ausströmt, »als ob er nur ungern seine angenehme behausung verließe und hoffte, bald wieder in dieses wohlverschlossene paradies hineingezogen zu werden« (B 474), oder der atem der sterbenden Parthenia nur ungern einen so süßen leib verläßt (F 447). Sogar an der liebe der menschen zueinander ist die natur interessiert: Als die freunde unter einigen palmen einherwandeln, »schienen diese, die von natur aus liebend sind, ihren schatten um so williger zu spenden, als sie sich von liebe unterhielten« (F 152). Selbst mechanische gegenstände nehmen teil an der verehrung der geliebten [4]).

Für diese art der mitfreude der natur an der schönheit der geliebten und der liebe der menschen konnte Sidney der

---

The boat for joy could not to dance forbear,
While wanton winds, with beauties so divine
Ravish'd, stay'd not, till in her golden hair
They did themselves, O sweetest prison, twine &c.

[1]) In der modernen literatur ist mir eine einzige szene bekannt, die an kühner durchgeführter beseelung mit der badeszene in der *Arcadia* wetteifern kann, die szene, wo Dickens in »Martin Chuzzlewit« (II Ch. 45) die ganze natur, pflanzen, vögel, springbrunnen, selbst die alten liebesbriefe sich an dem liebreiz von Ruth erfreuen läßt, und wo unter anderm fast das gleiche bild vom lächeln des wassers wiederkehrt: Merrily the fountain plashed and plashed, until the dimples, merging into one another, swelled into a general smile, that covered the whole surface of the basin. Vgl. zur naturbeseelung von Dickens W. Dibelius, Charles Dickens (1916), S. 424 ff.

[2]) Vgl. s. 389.

[3]) But as the rayments went of to receave kisses of the ground (F 217).

[4]) Vgl. unten s. 411.

Digitized by Google

antike kaum irgendwelche anregungen entnehmen. Wohl trennt sich in der Ilias einmal freudig die woge, als Poseidon den wagen durch die flut lenkt (Ilias XIII 27), wohl klingt bei Theokritos einmal der stein freudig unter dem tritte des heimkehrenden, wohl berichtet einmal bei Heliodor[1]) (III 3) Kalasiris, man hätte meinen sollen, das pferd des Theagenes selbst verstehe die schönheit seines herrn und habe gewußt, daß es, selbst schön, den schönsten reiter trage, wohl umschmeichelt einmal bei Achilles Tatius (buch V) Melitta auf dem schiffe den Klitophon, den sie zur vollziehung des beischlafes überreden will, mit den worten, daß der wind lieblich um die taue flüstere und sein säuseln ihr wie hochzeitsgesang erscheine[2]), und ähnliches mehr[3]), aber nie ist es die geliebte, deren preis auf diese weise gesungen wird. Dagegen erkannte die renaissance schon frühzeitig, welche dankbare wirkungen hier zu erzielen waren. Schon einige stellen in den sonetten und canzonen Petrarcas könnten für Sidney anregend oder vorbildlich gewesen sein. Petrarca, der die hyperbel so liebt, brachte den ersten englischen sonettisten und Sidney zugleich mit den vielen hyperbelhaften phrasen zum preise der schönheit auch die der hyperbel so ähnelnden übertreibenden beseelungen der natur. So schildert Petrarca im III. sonett[4]), wie er die frohen und glücklichen blumen und den beseligten rasen beneidet, den der fuß der geliebten betritt, und die ebene, die ihre süßen worte vernimmt und einige spuren ihrer schönen füße bewahrt usw.; ähnlich heißt es im 114. sonett[5]), daß, wenn die geliebte durch das gras sich bewegt, die kraft, die in den blumen sich offenbart, von ihren zarten sohlen auszugehen scheint; im 141. sonett[6]) flehen das grüne gras und die blumen, daß der schöne fuß sie drücke oder berühre, und der himmel erstrahlt ringsum von liebeseligem lichten schimmer

[1]) Im gegensatz zu Longus, den Sidney nicht gekannt zu haben scheint, ist Heliodor auffallend arm an beseelung.

[2]) Nach der damals allgemein verbreiteten lateinischen fassung: ventorum tam suaviter circa rudentes obstrepentium murmura hymenaeum canere mihi videntur.

[3]) Vgl. Biese a. a. o., Z. f. vgl. litg. 1.

[4]) Zitate nach der ausgabe von G. Leopardi, Florenz 1854:
Lieti fiori e felici, e ben nate herbe &c.

[5]) Come 'l candido piè per l'erba fresca &c.

[6]) Stiamo Amore a veder la gloria nostra &c.

Digitized by Google

und scheint sich zu freuen, daß er von so schönen augen aufgeheitert wird; im 154. sonett[1]) wird der Rhonefluß angerufen, daß er der geliebten die füße oder die schöne weiße hand küssen soll; auch bilder wie dieses, daß die wiesen lachen, sind Petrarca bereits geläufig[2]). Über Petrarca um ein gutes stück hinaus geht in derselben richtung die Plejade, vor allem Ronsard. Beim einzug Heinrichs II. reicht die erde alle schätze seines innern dar und jubelt die Seine[3]). Die wasser rauschen ihre ewige liebe, wenn das schöne auge der geliebten sich in ihnen spiegelt; um die geliebte zur welt zu bringen, hat der himmel sich selbst beraubt, alles schöne aus sich genommen und in ihr der erde gegeben[4]). Die Loire soll stolz darauf sein, des dichters vaterland zu durchströmen, und soll ihm freundlich lächelnd sanft seine gefilde bewässern[5]). Auch

[1]) Rapido fiume, che d'alpestra vena &c.

[2]) Sonette II. teil no. XLII (Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena &c.).

[3]) Avant-Entrée du Roy Henry II à Paris l'an 1549.

A sa venuë il semble que la terre
Tous ses thresors de son ventre dessere,
Et que le Ciel ardentement admira
Leurs grand's beautez, où d'en-haut il se mire,
En-amouré, et courbe tout expres
Ses larges yeux pour les voir de plus pres.
. . . . . .
Entre lesquels la bien-heureuse Seine
En floflotant vne joye demeine,
Peigne son chef, s'agence et se fait belle,
Et d'vn haut cry nouueau Prince appelle.

[4]) A Cassandre.

Es les eaux baignans les campagnes
Elles qui tonnent aux montaignes,
Frappant contre leur bord dolant,
Bruiront leurs amours eternelles
Si ton bel œil se mire en elles.
Apres maints cours de l'an volant,
Les Cieux pour t'enfanter, voulant
Se piller eux-mesmes, ont pris
Tout le beau vers eux retourné
Et de toy le monde ont orné.

[5]) A la source du Loir:

Source d'argent toute pleine,
Dont le beau cours eternel
Fuit pour enrichir la plaine
De mon pays paternel,

Digitized by Google

Sainct-Gelays schildert in einem hochzeitsgedichte, wie himmel und sonne sich bestreben, den tag zu verschönen [1]). Wie weit aber Sidney über diese vorgänger und auch die zeitgenossen hinausgeht, zeigt am besten der vergleich mit Spenser, der nur gelegentlich einmal anbringt, daß selbst der himmel seine freude an dem lieblichen antlitz einer dame hat [2]).

Noch eine weitere reiche fülle von individuellen zügen menschlicher gesinnung oder tätigkeit, für welche die antike und die renaissance nur vereinzelte und annähernde parallelerscheinungen bieten, weiß Sidney auf die natur zu übertragen. Ein beliebtes thema ist der neid der natur auf die schönheit der geliebten. Schon bei Petrarca erregen gelegentlich die goldenen haare und die augen Lauras den neid der sonne [3]), und auch Gascoigne läßt einmal den mond bei dem herrlichen anblick der geliebten vor scham erröten [4]).

---

Sois donc orgueilleuse et fiere
De le baigner de ton eau:
. . .
Mais fay que ton onde vtile,
Luy riant ioyeusement,
Innocente se distile
Par ses champs heureusement

[1]) II 245:

A Madamoiselle de Tallard le jour de ses Nopces.
Le ciel soigneux, à vous favorisant,
Avoit esleu ce jour clair et luisant,
Et disposé les astres plus insignes
A doux aspects et amiables signes.
Le beau soleil, non plus couvert ne morne,
Chauffoit de Taure et l'une et l'autre corne,
Promettant bien que vostre concordance
Pleine tiendroit la corne d'abondance.

[2]) F Q II 9, 18:

That even heven rejoyced her sweete face to see.

[3]) Le treccie d'or, che deurien far il sole
D'invidia molta ir pieno.
E uidi lagrimar que duo le lumi,
C'han fatto mille uolte inuidia al Sole.

[4]) The courteouse Moone that wisht to do me good,
Did shine to shew my dame more perfectly,
But when she sawe hir passing jollitie,
The Moone for shame, did blush as red as bloud,
And shrounke a side and kept hir hornes in hoode.
(The Adventures of Master F. J. in The Posies ed. Cunliffe s. 410.)

Digitized by Google

Auch Sidney geht wiederum von der lyrik aus. Basilius singt ein madrigal des inhalts, daß Titan, der spender des tages, so rasch nach westen eile, weil er fürchte, von dem lichte Zelmanes überstrahlt zu werden (B 479). Als Philoclea zum erstenmal auftritt, erblassen die lilien vor neid, die rosen erröten, weil sie lieblichere rosen auf ihren wangen erblicken, die äpfel fallen von den bäumen, um den äpfeln auf ihrer brust ehrfurcht zu erweisen, und die wolken machen platz, damit der himmel um so ständiger auf sie lächeln möge (F 90). Dorus behauptet, daß die bewohner des himmels durch die regentropfen ihr verlangen nach dem wohnsitz seiner geliebten eingeständen (F 128):

> How oft with raine of teares skies make confession
> Their dwellers rapt with sight of her perfection
> From heavn'ly throne to her heav'n use digression.

Entsprechend seiner vorliebe, die stilmittel, deren er sich selbst bedient, gelegentlich auch einmal zu parodieren, läßt Sidney die hirten Nico und Pas ihre geliebten in hyperbeln feiern, welche die natur in einer ins komische gesteigerten weise beseelen (F 347):

> When Leuca dooth appeare, the Sunne for shame
> Dooth hide himselfe: for to himselfe he sayes,
> If Leuca live, she darken will my fame.
> When Coma doth come forth, the Sun displaies
> His utmost light: for well his witte doth know,
> Cosmas faire beames emblemish much his raies.

Verschiedenartige empfindungen von lust und trauer werden der natur untergelegt, wenn der wind sich einen spaß daraus macht, mit dem haar von Pyrocles zu spielen, der auf dem maste in der see treibt, und die see sich daran vergnügt, seine füße zu küssen (F 10), wenn die frischen und reizenden bäche *Arcadias* langsam hinweggleiten, als ob sie nur ungern die gesellschaft so vieler zur vollkommenheit vereinigter dinge verließen und mit süßem gemurmel ihren erzwungenen weggang beklagen (F 57) oder der arme, auf der jagd verwundete hirsch mit tränen die unfreundlichkeit vergilt, die ihm durch die grausamkeit des menschen zuteil geworden ist (F 61).

An die antike dagegen schließt sich der dichter wiederum an, wenn er der natur moralische entrüstung zuschreibt. So ist es bei den griechischen und römischen dichtern keine

Digitized by Google

seltene erscheinung, daß die sonne und der mond sich von den greueln der menschen abwenden. Bei der schandtat der Myrrha in Ovids *Metamorphosen* (X 448 ff.) flieht der goldne mond vom himmel, schwarze wolken bedecken die sich verbergenden sterne, die nacht ist ohne ihren schimmer. Vor dem schauspiel, daß brüder miteinander mit dem schwerte in der hand kämpfen, verhüllt bei Heliodor (II 25) selbst die sonne aus abscheu ihre strahlen mit den wolken[1]). Diese spärlichen und unkomplizierten fälle werden indessen von Sidney weit überboten. Ein besondres auffallendes beispiel bietet die szene, wo die wütende Cecropia die zarte Philoclea mit der rute zu schlagen beginnt, und wo der dichter dingen der natur wie abstrakten die mannigfaltigste empfindung verleiht (F 471): »Umsonst hielt liebe den schild der schönheit der blinden grausamkeit der Cecropia entgegen; die sonne zog wolken auf, um ihr antlitz vor einem so erbarmungswürdigen anblick zu verhüllen; selbst die steinmauern gaben schweißtropfen von sich aus qual bei einer solchen schandtat; während jeder empfindungslose gegenstand mitleid fühlte, waren nur die menschen, die empfindung haben, empfindungslos.« Bei dem aufstand der Arcadier geht die sonne unter, müde der streitigkeiten (B 569). Die nacht macht dem morgen platz, zornig darüber, daß sie nicht mehr schlaf in die augen von liebenden zu tröpfeln vermag (F 145). Anlehnung an die antike vermuten wir, wenn die pferde die empfindungen ihrer reiter teilen: »Selbst die pferde, zornig durch den zorn ihrer herrn, brachten durch liebe und gehorsam die wirkungen von haß und widerstand hervor und gebärdeten sich mit dienendem verstand, als ob sie ruhm zu erlangen suchten« (F 388).

Sonst ist es das stürmische meer, das den dichter besonders zur beseelung reizt, und zwar mit empfindungen, die dem menschen feindlich sind:

"For forthwith the windes began to speake lowder, and as in a tumultuous kingdome, to thinke themselves fittest instruments of commaundement; ... For then the traiterous Sea began to swell in pride against the afflicted Navie ... For the Sea strove

[1]) Übertragung von Th. Underdowne (1569), hg. von Whibley in Tudor Translations, vol. 5, s. 66: That I might therefore remove such a cruell spectacle from mine eyes (which I thinke the sunne himselfe would not beholde)...

Digitized by Google

with the winds which should be lowder, & the shrouds of the ship with a ghastful noise to them that were in it, witnessed, that their ruine was the wager of the others contention . . . a rocke: which hidden with those ontragious waves, did, as it were closely dissemble his cruel mind, till with an unbeleeved violence the shippe ranne upon it" (F 192—193).

Schon die antike kannte dieses gebiet als ein besonders dankbares, wie uns Ovids wundervolle beschreibung von dem sturm auf der see lehrt, wo die woge, stolz auf den trümmern des zerbrochenen steuerruders stehend, gleich einer siegerin auf die sich krümmenden wogen herabblickt[1]). Unnatürlich und geschmacklos hingegen ist die art der beseelung, durch die Sidney die see sich gegen den vorwurf der grausamkeit von seiten der menschen verteidigen läßt:

"For their bodies were ful of grisly wounds, & their bloud had (as it were) filled the wrinckles of the seas visage: which it seemed the sea would not wash away, that it might witnes it is not alwaies his fault, when we condemne his crueltie" (F 10).

Noch einige andere ungewöhnliche fälle von beseelung seien angeführt: Der junge Kalander liebt die jagd so, daß die sonne, so groß die reise ist, die sie zu machen hat, *could never prevent him with earlines, nor the Moone (with her sober countenance) disswade him from watching till midnight for the deeres feeding* (F 59). Die nacht macht dem kampf zwischen Arcadiern und Heloten ein ende, indem sie mit ihren schwarzen armen *pulled their malicious sightes one from the other* (F 43). Hohe hügel *lifted up their beetle-browes, as if they would over looke the pleasantnes of their under-prospect* (F 63). Als die jäger ihre hunde mit stimme und horn anfeuern, scheint der wald *to conspire with them against his own citizens, dispersing their noise through all his quarters* (F 60). An den ufern des Ladon steht eine stattliche zypresse, die ihr schönes haupt über das wasser zu beugen, hineinzuschauen und ihre grünen locken in dem dahinfließenden fluß zu kämmen scheint (F 226). Ein großer staub erhebt sich *which the earth sent up, as if*

[1]) Metam. X 552 ff.:

frangitur et regimen, spoliisque animosa superstes
unda velut victrix, sinuataque despicit undas.

Vgl. auch Hense, Beseelende personifikation in griechischen dichtungen usw. Zweite abteilung s. 23. Programm, Schwerin 1877.

Digitized by Google

*it would strive to have clowdes as well as the aire* (F 385). Die verteilung des erlegten hirsches wird umschrieben durch eine seltsame, vielleicht gewollt humoristische wendung, die selbst dem getöteten wild eine tätigkeit zuweist: *by the time ... that the Stagge had bestowed himselfe liberally among them that had killed him* (F 61).

Eine eigenartige domäne Sidneys sind seine auffallend zahlreichen und kühnen beseelungen von menschlichen körperteilen, für die sowohl die antike wie die renaissanceschriftsteller vor ihm nur ganz vereinzelte und wenig bemerkenswerte beispiele liefern [1]; sind sie doch auch kaum in den sonetten und sonstigen dichtungen Sidneys vorhanden [2]. Erst bei den späteren elisabethanischen dramatikern findet sich gleichwertiges [3].

Die nahe beziehung, die zwischen der beseelung der natur und der beseelung von körperteilen und abstrakten bei Sidney besteht, illustriert der pathetische klagemonolog von Pyrocles um die scheinbar hingerichtete Philoclea, wo sinne, augen, ohren und herz, welt, schönheit, musik und tugend zur teilnahme an dem schmerze aufgefordert werden, genau wie sonst die erscheinungen der natur (F 484).

An dem bewußtlosen Musidorus sind die hände, die sich beim untergehen in der see an den rand einer kiste geklammert haben, *constanter frends to his life then his memorie* (F 8);

---

[1]) Selbst bei Plautus sind die personifikationen der teile des menschlichen körpers nur von geringer kühnheit (vgl. F. Goldmann, Über die poetische personifikation bei Plautus, prgr. Halle 1887). Zu den kühnsten, die mir in der antike begegnet sind, zählt die zunge der Philomela, die sterbend ihre eigentümerin sucht (Ovid, Met. V 556 ff.):

radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae;
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit.

Auch bei Vergil (Aeneis X 395) sucht einmal die abgehauene hand ihren eigentümer. In der englischen renaissanceliteratur bietet Fenton (I 125), unabhängig von Belleforest, ein vereinzeltes beispiel: her hart, whych wyth the consent of the reste, loathynge the use of longer lyf, resigned her borowed tearme to the fates.

[2]) Nur das gedicht *What changes here, O hair*, das Sidney aus der Diana des Montemayor übersetzte, käme vielleicht in betracht. Hier redet der schäfer Sireno einige haare der geliebten, die er als andenken aufbewahrt, wie ein lebendes wesen an, das veränderung und schmerz empfindet.

[3]) Vgl. Creizenach a. a. o. IV 386.

Digitized by Google

die schäfer reiben den gefundenen, *till they brought him to recover both breath the servant, & warmth the companion of living* (F 8). Alle, die Daiphantus erblickten, *made their eyes quicke messengers to their minds, that there they had seene the uttermost that in mankind might be seene.* Philocleas schüchternheit wird dadurch umschrieben, daß ihre augen, wangen und lippen jedes ihren teil sangen, um die harmonie der schüchternheit zu vollführen (F 257). Als Zelmane dem stattlichen Amphialus unvermutet begegnet, heißen ihre augen sogleich ihren sinn ihn beachten (F 222). Der atem der in ohnmacht gesunkenen königin Helen ist es müde, in schmerz eingeschlossen zu sein, zerbricht daher den kerker ihrer schönen lippen und bringt das gedächtnis (mit seinen dienstbaren sinnen) wieder zu seinem natürlichen amt (F 496). Als Zelmane Philoclea im bade sieht, sind alle ihre glieder voll mißgunst darüber, daß ihre augen mehr als sie ihrer gebieterin ehrfurcht erweisen (F 218). Die weinende Philoclea dreht sich in ihrem bette auf die herzseite, die mit heftigem klopfen sie auffordert, sich ihr schicksal zu überlegen (B 480). Mehrfach dient die beseelung von körperteilen humoristischen zwecken: Während Miso spricht, scheint ihre nase ihr kinn zu bedrohen und ihre schlotternden glieder eines das andere (F 237). Kühner noch klingt es, wenn Musidorus in der schlacht die arme und beine seiner gegner der erde klagen macht, wie schlecht ihre besitzer sie bewahrt haben, oder einem zu boden geworfenen das schwert von einem ohr bis zum andern ganz durchstößt und die ohren es übel nehmen, daß sie solche botschaft eher zu fühlen als zu hören bekommen (F 312 ff.). Ein besonders auffälliger zug sind die vielen seltsamen personifikationen des blutes, die mit Sidneys vorliebe für farbenkontraste zusammenhängen. In einigen fällen handelt es sich um den wechsel der gesichtsfarbe: Als königin Helen den Amphialus zu erkennen glaubt, steigt das blut freier in ihre wangen, als ob es kühn werden wollte, um aber bald wieder vor furcht zu erbleichen (F 65); Philoclea ist noch so von furcht befangen, daß ihr blut noch nicht in ihr antlitz zu kommen wagt, um ihrer reinen weiße den namen der bleichheit zu nehmen (F 120); als der feige Clinias die geschriebene herausforderung liest, geht sein blut, weil es nicht wagt, sich an einem so gefährlichen orte aufzuhalten, aus



Digitized by Google

seinem antlitz und verbirgt sich weiter innen (F 429). Als Amphialus und Pyrocles in ihren schwarzen rüstungen miteinander kämpfen, befleckt ihr blut an sehr vielen stellen das schwarz, als ob es eine lebendigere trauerfarbe abgeben wolle als schwarz kann (F 457). Bei der sterbenden Parthenia sucht die weiße in ihren wangen allmählich die röte zu überkommen, und ihr alabasterhals zeigt die wunde, die mit kostbarstem blute ihre eignen schönheiten zu ertränken sich bestrebt (F 447).

Die probe, wie weit ein dichter in der beseelung zu gehen wagt, wird immer am besten das gebiet der mechanischen gegenstände oder artefakten dartun. Schon die antike liebte es, in reichem maße gegenstände wie lanze, schwert, schild, buch, papier, licht, lampe, herd, flasche, tür, mauern, stadt oder schiff zu personifizieren, aber in der gewohnten plastischen art, so daß nur selten der gegenstand wirklich individuelles leben erhält oder zur charakteristik einer person oder handlung beiträgt. Für antike verhältnisse ist Ovids anrede an sein buch, dem er aufträge nach Rom mitgibt (Eleg. I, 1), oder die ansprache an das schiff, das gewarnt wird (Carmina I 14), bereits ein hervorstechender fall; ebenso haben wir es bereits mit ausnahmen zu tun, wenn bei Vergil die lanze einmal das blut trinkt (Aeneis XI 804), wenn bei Ovid (Met. IV 449) beim eintritt Junos die von ihrem heiligen körper betretene schwelle erseufzt, in der erzählung von Tisiphone (IV 485) die Aeolischen pfosten erbeben, blässe die die ahornen türen überzieht und die sonne selbst den ort flieht, oder (XIV 738 ff.) die tür, an der der liebende Iphis sich erhängt hat, durch die bewegung der zitternden füße geschlagen, einen laut seufzenden ton von sich zu geben scheint und, da sie geöffnet wird, die tat verrät. Nur die antike komödie geht gelegentlich beträchtlich weiter[1]). So steigt bei Plautus der duft aus einer frisch dampfenden schüssel mit herabhängenden beinen, nein mit gefalteten händen auf [um sich wie in ergebung Jupiter zu weihen] (Pseud. III 2, 50 ff.); das haus drückt seine verachtung gegenüber dem heraustretenden kuppler aus, indem es unwohl wird (Pseud. IV 1, 42); die fugen der türen schlafen absichtlich und schließen die augen (Most. III 2, 143 ff.); das

[1]) Vgl. F. Goldmann, Die poetische personifikation in der sprache der komödiendichter. I. Plautus. Halle, prgr. 1885.

Digitized by Google

schwert besitzt gesinnung und pflichtgefühl, indem es etwas zu tun haben und getröstet werden muß (Mil. I 1, 5 ff.). Hier hat die renaissance, vor allem in der lyrik, den stoffkreis stark erweitert. Petrarca ruft gelegentlich einmal sein kämmerlein und sein bett an[1]), Ronsard die guitarre und die laute[2]), Sainct-Gelays die laute und ein armband von haaren, wo die haare wie lebende wesen angeredet werden[3]), Wyatt sein bett, seine laute und seine feder[4]), Gascoigne sein bett und seine laute[5]). Wagt doch Gascoigne sogar einmal in der art, wie sonst nur die natur mitempfindend dargestellt wurde, die wände seines gemaches um sein schicksal weinen zu lassen[6]):

My sortes are such, that waying well my trueth,
They might provoke the craggy rocks to rueth,
And move these walls with teares for to lament,
The lothsome life wherein my youth is spent.

Vielleicht unter Ovids einfluß[7]) redet Turberville seine eigenen zeilen und das papier, auf dem er schreibt, an und beauftragt beide, auf den blick des empfängers zu achten:

Goe post you pensiue lynes,
and papers full of woe,
Make haste wnto my mothers handes,
hir sonnes farewell to showe.
Doe marke her lookes at first,
ere you your message tell &c.[8]).

Auch Fenton (I 103) gestaltet in seinen prosaerzählungen eine stelle seines gewährsmannes Belleforest so um, daß das papier,

---

[1]) Rime CXCVII:

O cameretta, che già fosti un porto &c.

[2]) A sa guiterre. A son lut.

[3]) I 239, 191.

[4]) In den folgenden gedichten: The Lover to his Bed, with describing of his unquiet State. The Lover's Lute cannot be blamed though it sing of his Lady's Unkindness. The neglected Lover calleth on his Pen to record the ungentle Behaviour of his unkind Mistress.

[5]) A Lady being both wronged by false suspect &c. (The Posies ed. Cunliffe s. 338 ff.).

[6]) In dem angeführten gedichte.

[7]) Auch Plautus liebt die personifikation des briefes, vgl. Goldmann a. a. o. s. 20.

[8]) A farewell to a mother Cosin, at his going towardes Moscouia (Epitaphes and Sonnettes 1569):



Digitized by Google

auf das der schreiber seine tränen vergießt, beseelung empfängt:

"but thus much I presume of his sorowe, that he did not ende his epistle without an infynitie of teares, ympartinge the waterie dewe of the same on diverse partes of the paper, to th'ende the same mighte argue to his ladie the dollor of his passion that governed him duringe the tyme of that contemplacion." [1])

Schließlich ist mir auch noch ein fall begegnet, wo bereits vor Sidney in der englischen prosa ein mechanischer gegenstand in einer wirklich individuellen und dramatischen, gleichzeitig auch humoristischen weise beseelt wird, in Gascoignes Ferdinando Jeronimi [2]). Elynor hat sich zu dem liebeskranken Ferdinando ins bett begeben, und über die vorhaltungen, die er ihr über ihren wankelmut macht, kommt es zum zwist:

The soft pillows being present at all these whot speches, put forth them selves as mediators for a truce betwene these enemies, and desired that (if they would needes fight) it might be in their presence but one only blowe, & so from thence forth to become friendes againe for ever.

Die zahlreichen fälle, wo Sidney in seinen kampfesschilderungen dem schwerte und der lanze empfindungen verleiht, fußen, wie diese kampfszenen selbst, in letzter hinsicht auf der antike. Zelmanes schwert hält die aufständischen im schach *giving as many deathes almost as wounds (lightning courage, and thundering smart upon them)* (F 311); das schwert des Amphialus, das beim schlage zerbricht, möchte gleichsam noch einen hervorragenden dienst tun, ehe es stirbt (F 461); als die angebliche Pamela hingerichtet werden soll, hat das mitleidlose schwert doch so viel mitleid mit einem so wertvollen gegenstande, daß es zunächst bloß flach trifft (F 477); die mitleidlose lanze des Amphialus, erzürnt darüber, daß sie zerbroehen ist, trifft mit einem unglücklichen

[1]) Belleforest: Pensez que l'infortuné amant ne pas acheva point son Elegie, sans espandre vne infinité de larmes & souspirs, & sans en mouiller bien auant son papier, à fin que sa Dame iugeast de sa passion, qui le tenoit saisi, lors qu'il estoit rauy en ceste contemplation.

[2]) Gascoigne, The Posies ed. Cunliffe, s. 435.

Digitized by Google

gegenstoß das gesicht des Agenor (F 387)[1]). Kühner noch ist die beseelung, wenn die vielen wunden, die Argalus empfängt, seine rüstung darüber erröten machen, daß sie ihren herrn nicht besser verteidigt (F 424). Das feuer verzehrt den mast, der die ganze zeit hindurch stolz das segel getragen hat, während der wind seine freude daran zu haben schien, feuer und blut in seinem munde zu tragen (F 306). In der oben erwähnten, von beseelungen erfüllten schilderung des seesturms scheint das auf den felsen aufrennende schiff williger unterzugehen als in seinem laufe innezuhalten und verdoppelt seine schläge, bis es sich selbst in stücke gebrochen hat, und indem es gleichsam seine eigenen eingeweide herausreißt, um die gier der see damit zu speisen, läßt es in sich nichts übrig, außer verzweiflung an der rettung und erwartung eines furchtbaren endes (F 193).

Die fälle, wo die mechanischen gegenstände zur verherrlichung der geliebten mit empfindung und tätigkeit begabt werden, stehen alle mit Sidneys lyrik in engem zusammenhange. In den bahnen der Plejade, Wyatts und Gascoignes bewegt er sich in dem in die *Arcadia* eingelegten liede auf eine laute (My lute within thyself thy tunes enclose, &c.), das Gynecia verfaßt und auf das instrument schreibt (B 481 ff.). Eine ganz entsprechende anrede an die laute bietet auch die prosa. Zelmane hat zur laute eine liebesklage in versen gesungen, wirft sie alsdann fort und beginnt sie auszuschelten, als ob sie ihren gesang schlecht begleitet hätte (F 147 ff.):

Alas, poore Lute, how much art thou deceiv'd to think, that in my miseries thou couldst ease my woes, as in my careles times thou wast wont to please my fancies? The time is changed, my Lute, the time is changed; ... The evill is inward, my Lute, the evill is inward; which all thou doost doth serve but to make me thinke more freely off, ... The discord of my thoughts, my Lute, doth ill agree to the concord of thy strings; therefore be not ashamed to leave thy master, since he is not afraide to forsake himselfe.

Noch näher einem lyrischen gedichte kommt der prosabrief des Musidorus mit seinen anreden an das papier und die tinte und deren überaus kühner beseelung (F 181):

[1]) Vgl. auch F 493.

Digitized by Google

Most blessed paper, which shalt kisse that hand, where to all blessednes is in nature a servant, do not yet disdain to cary with thee the woful words of a miser now despairing: neither be afraid to appeare before her, bearing the base title of the sender. For no sooner shal that divine hande touch thee, but that thy basenesse shall be turned to most hie preferment. Therefore mourne boldly my Inke; for while she lookes upon you, your blackness will shine: crie out boldly my Lamentation; for while she reads you, your cries be musicke. Say then (O happy messenger of a most unhappy message) that the too soone borne, too late dying creature ... onely presumes to desire thee ... to say, and in this manner to say, not from him, O no, that were not fit, but of him [1]).

Eine ähnliche art von beseelung liegt vor, wenn Musidorus das schreibzeug, in das er sein gedicht an Pamela gesteckt hat, küßt und um sichere und freundliche aufbewahrung bittet (F 356). Ähnlicher art endlich ist auch Gynecias anrede an ihr bett (F 252), die dadurch ausgezeichnet ist, daß der dichter hier dem bett zwar seelische tätigkeiten zuschreibt, auf der andern seite aber es glücklich preist, daß es keinerlei gefühl hat:

Ah chastest bed of mine (said she) which never heretofore couldst accuse me of one defiled thought, how canst thou now receave this desastred changeling? Happie, happie be thei onely which be not: and thy blessednes onely in this respect thou maist feele, that thou hast no feeling.

Sehr bemerkenswert ist, daß die mechanischen gegenstände so gut wie die natur an der verehrung der geliebten sich beteiligen, eine erscheinung, die nach meiner kenntnis der vorangegangenen lyrik noch fremd ist. Die gewänder, mit denen die schwestern beim aufstehen ihre schönheiten bedecken, werden als *glad clothes* bezeichnet (F 183). Pamela läßt die laute sich in ihrer sprache äußern, wie froh sie darüber ist, von ihren fingern berührt zu werden (F 226). Längst berühmt

[1]) Wolff a. a. o. 361 glaubt in dieser stelle eine nachahmung von Heliodor (VI 8) sehen zu sollen: Wehklage sei mein gesang, tränen mein tanz! Die finsternis halle dazu wider; der taten führerin sei die unbeleuchtete nacht usw. In wirklichkeit handelt es sich aber um denselben fall wie bei der beseelung der laute, nur daß das bild von der schrift, die klagen ausstößt, ein weit kühneres ist.

Digitized by Google

und immer wieder zitiert ist das beispiel von der nadel und der stickerei der Pamela, wo die poetische situation der handarbeitenden prinzessin den dichter zu einer so kühnen beseelung mechanischer gegenstände hinreißt, wie sie nur eine sehr dramatische handlung, nicht aber eine derartig idyllische verträgt (F 402):

... her needle: wich with so prety a maner made his careers to & fro through the cloth, as if the needle it selfe would have bene loth to have gone fromward such a mistres, but that it hoped to return thenceward very quickly againe: the cloth loking with many eies upon her, & lovingly embracing the wounds she gave it: the sheares also were at hand to behead the silke, that was growne to short. ... and that they [= die lilien der stickerei] grew there by the Sunnes of her eyes, & were refreshed by the most in discomfort comfortable ayre which an unwares sigh might bestow upon them.

Ähnliches liegt vor, wenn in ein und derselben lyrisch gefärbten szene (F 361—362), die auch sonst reich an beseelung ist, von den frauen gesagt wird, daß ihre vorzüge die macht hätten, städte neidisch zu machen auf die wälder, in denen sie sich befänden, und von dem wein, daß er vor freude zu lachen scheine, wenn er an solche lippen herangebracht wird.

Von sonstigen mechanischen gegenständen, die beseelt werden, sind noch bemerkenswert die musikinstrumente, wie das folgende schöne beispiel veranschaulichen mag: *The musicke was of Cornets, whereof one aunswering the other, with a sweet emulation, striving for the glorie of musicke* (F 441)[1]. Auch die wirkung der musik auf leblose dinge, die die antike in so reichem maße kennt, wie schon die fabeln von Orpheus und Amphion zeigen, fehlt nicht; nur daß Sidney sie in einer form verwendet, die der antike so fern wie möglich steht: Die musik und die unterhaltung der mädchen, die die schwestern begleiten, gefallen ihnen so, daß der Ort, nach dem sie sich begeben, ihnen auf halbem wege entgegenzukommen scheint (F 362)[2].

Schließlich sei auch noch ein hierhergehöriger fall von

[1]) Vgl. auch F 360.

[2]) But the place apointed (as they thought) met them halfe in their way, so well were they pleased with the sweete tunes and prettie conversation of their inviters.

Digitized by Google

beseelung mechanischer gegenstände zu komischem zwecke erwähnt. Als Basilius sich im dunkeln möglichst geräuschlos neben Gynecia zu bett legen will: *each coffer or cupboard he met, one saluted his shins, another his elbows* (B 494)[1]).

Ein ganz eigenartiger fall von subjektiver und individueller beseelung liegt vor, wenn der dichter ein geschöpf seiner erfindung, etwa eine romanfigur, wie ein wirklich lebendes geschöpf mit der gegenwart in beziehung setzt. Diese form der beseelung, die wohl nur zu humoristischem zwecke verwendbar ist, erscheint meines wissens vor Sidney überhaupt nicht und taucht auch bei ihm nur ein einziges mal auf: Bevor der dichter zu anfang des vierten buches die erzählung von der schatzgräberei des Dametas wieder aufnimmt, bemerkt er vorbereitend am schluß des dritten, daß Dametas nach ihm schreie und seine schatzgräberei im stiche lassen werde, falls er nicht hinzueile, um ihm zu helfen (B 522)[2]).

Parallel den zahlreichen und kühnen beseelungen von gegenständen der natur und kunst, in denen Sidney schwelgt wie kein zweiter dichter vor ihm, gehen die beseelungen oder personifikationen von abstrakten. Von vornherein von der hand zu weisen ist der gedanke, daß die starke anwendung der personifikation von abstrakten, die dem stil der renaissance überhaupt eigen ist, in engerem zusammenhang steht mit den mittelalterlichen allegorien. Die mittelalterliche allegorie ist eine plastische und grobe personifikation, die nur in seltenen fällen die beseelende personifikation gleichzeitig einschließt, und dient lediglich dem primitiven bedürfnis, das unsichtbare sichtbar vorzustellen oder die geisteswelt in gestalten anschaulich zu machen. Obwohl diese plastische mittelalterliche allegorie nach der beseelenden personifikation zustrebt und in seltenen fällen, wenn die anschauung der gestalt zugleich die vorstellung eines seelenverhältnisses hervorruft, gleichzeitig plastisch-beseelend genannt werden kann, ist sie doch leicht auseinanderzuhalten von der eigentlichen beseelenden personifikation, die dem ab-

[1]) Ein ähnlicher fall von beseelung eines kunstgegenstandes begegnet bei Dickens in Martin Chuzzlewit (II Ch. 45): but the oblong box was constantly going and coming, and making its arrival known to the man in the white waistcoat by bumping modestly against the outside of the door.

[2]) But methinks Dametas cries unto me, it I come not the sooner to comfort him, he will leave off his golden work, that hath already cost him so much labour and longing.

Digitized by Google

strakten begriff ein denken, empfinden oder eine menschliche tätigkeit zuschreibt. Dennoch hat sie sicher der einbürgerung der neuen art von beseelung vorschub geleistet. Bei übergangstypen wie Gascoigne oder Whetstone ist ähnlich wie bei Petrarca eine nur schwach durchgeführte allegorie mittelalterlicher art oft kaum zu unterscheiden von einer blassen beseelung eines abstrakts, so daß wir bisweilen im zweifel sein werden, ob wir eine personifikation von *Dame Fortune* oder *Dame Pleasure* der ersten oder der zweiten art zuzuteilen haben. Daß die beseelten abstrakte bei Sidney nichts mit dem mittelalter zu tun haben, läßt sich dagegen schon daraus schließen, daß in einer ganzen reihe von fällen bei ein und demselben vorgang naturerscheinungen, körperteile und abstrakte in engster verbindung, von der gleichen eigenschaft beseelt, auftreten und der art der personifizierenden verwendung nach gar nicht voneinander zu trennen sind [1]).

So häufig die personifikation von abstrakten bei Griechen und Römern begegnet, so sehr bleibt sie an kühnheit hinter der beseelung der natur zurück. Wohl werden zeit, seele, gemüt, tugend, hoffnung, mäßigung, frömmigkeit, weisheit, habsucht, gottlosigkeit, krieg, armut, klage, not, tod, mord, haß, reichtum, gerücht, schicksal, sorge, ehre, stolz, begierde, wahrheit, rede, musik und viele andere abstrakte dadurch beseelt, daß der dichter sie anredet, ihnen menschliche züge, gefühle von liebe, freundschaft, sorge, gehorsam, treue, freude, schmerz, wut, haß, feindschaft usw. und menschliche tätigkeiten wie gebären, nähren, essen, trinken, schlafen, wachen, lächeln, erkranken, reden, schreien, lügen, singen, gesellschaft leisten, zusammenwohnen, geleiten, mitarbeiten, helfen, heilen, kämpfen, siegen, dienen, herrrschen usw. zuweist [2]), aber es geschieht in einer wenig hervortretenden und keineswegs individuellen weise, oft nur innerhalb einer allgemeinen tendenz oder in der form des beseelenden epithetons. Selbst was ein dichter wie Plautus bietet, ist gering [3]). Wenn wir bei einem schriftsteller wie Achilles Tatius ganz ausführliche personifikationen von abstrakten vor uns haben, so werden in wahrheit die abstrakte lediglich plastisch als äußerlich wahrnehmbare gestalten beschrieben, ähnlich wie die mittelalterliche allegorie das tut.

[1]) Vgl. die beispiele auf s. 397 und 406.

[2]) Vgl. Hense, Poetische personifikation in griechischen dichtungen I. Halle 1868.

[3]) Vgl. Goldmann a. a. o.

Digitized by Google

Hier hatte wiederum Petrarca völlig neue wege angegeben. Wie er die natur in eigenartiger weise dadurch beseelte, daß er sie in verbindung mit seinen eigenen liebesleiden und -freuden zu bringen wußte, so hat er in noch viel originellerer weise abstrakte durch personifikation in beziehung zu seinem liebesleben gesetzt und ist damit das vorbild für Wyatt und Surrey so gut wie für Sidney geworden. Allem voran ist es die liebe, die Petrarca durch beilegung der mannigfaltigsten einfachen wie komplizierten menschlichen tätigkeiten zu personifizieren weiß. Die liebe spricht zu dem dichter, antwortet ihm, flüstert ihm ins ohr, verfolgt ihn, spornt und zügelt ihn, legt in das auge der geliebten sporen und zügel, um ihn nach ihrem belieben zu lenken[1]), nimmt ihm die zügel aus der hand und legt ihm ein joch um den nacken[2]); sie sendet dem dichter einen süßen gedanken, der ein alter vertrauter zwischen ihnen ist; sie flieht furchtsam zum herzen, weint, zittert und verbirgt sich dort; sie kommt gerüstet in das angesicht des dichters, setzt sich dort nieder und pflanzt ihr panier auf[3]); sie schmeichelt dem dichter mit ihren versprechungen, führt ihn zum alten kerker zurück und gibt die schlüssel seiner feindin; sie sammelt die hauche der sehnsucht mit den händen in einen seufzer und löst sie dann in worte auf[4]); sie öffnet mit der rechten hand die linke seite des dichters und pflanzt in die mitte des herzens einen grünen lorbeer; sie reicht dem gequälten geiste und dem müden, gebrechlichen griffel die hand; sie dreht eine schlinge unter dem grase und entzündet mit zunder eine glut[5]); sie malt dem dichter das süße weinen der geliebten, meißelt es ein und gräbt ihm die sanften worte in einen diamant mitten im herzen und kehrt noch oft mit festen und kunstvollen schlüsseln dorthin zurück, um tränen heraufzuholen[6]); mitleid und liebe zusammen stellen zur rettung des dichters eine doppelte säule zwischen die müde seele und den totschlag.

[1]) ed. Leopardi nr. 110:

O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti.

[2]) a. a. o. nr. 145:

L'aura celeste che'n quel verde lauro.

[3]) a. a. o. nr. 91.

[4]) a. a. o. nr. 115.

[5]) a. a. o. II nr. 3:

L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora.

[6]) a. a. o. nr. 104.

Digitized by Google

Sonst sind es vor allem zeit, seele, gedanken und tod, die bei Petrarca personifiziert erscheinen. Nur einige wenige, besonders individuelle fälle seien hier aufgeführt, um zu zeigen, wie weit Petrarca sich vorwagt: Die zeit legt die seele in festere bande und legt um das herz eine mächtige schlinge; die nacht brüllt wie ein wilder löwe an das herz[1]); die seele tritt aus dem herzen heraus und zieht gedankenvoll dahin; die seele, vom schmerz besiegt, zürnt weinend mit sich selbst und kehrt frei vom schlafe zu sich selbst zurück; der geist führt die verirrten verse zum griffel zurück; die gedanken sprechen heimlich miteinander; die hohen gedanken bauen ein nest in dem lebendigen lorbeer, und die glühenden seufzer biegen die zweige[2]); an jedem ruder des mit vergessenheit beladenen schiffes sitzt ein schneller und kühner gedanke, der sturm und untergang zu verhöhnen scheint, und irrtum und unwissenheit haben die taue des schiffes geflochten[3]); hoffnung reicht die rechte hand dem schon matten herzen; der wille lenkt den dichter mit zwei feurigen sporen und einem harten zügel; das glühende verlangen des dichters sprüht, so daß es imstande wäre, erloschene seelen zu entzünden; der tod verfolgt den dichter, den arm zum schlag erhoben; der tod neidet ihm das glückliche los und stellt sich ihm wie ein bewaffneter feind entgegen[4]); hochmut oder zorn versperren dem demütigen flehen den pfad; mitleid ist bereit, das herzeleid zum himmel zu tragen.

Einen schritt zurück nach dem maßvollen hin bedeuten demgegenüber die französischen lyriker Ronsard, Du Bellay und Sainct Gelays, die zwar auch eine fülle beseelter abstrakte einführen, aber die kühne, individualisierende art der personifizierung vermeiden. Näher Petrarca stehen seine englischen nachahmer Wyatt und Surrey, die zwar nur wenige und herkömmliche abstrakte personifizieren, aber in vereinzelten fällen doch an Petrarcas manier heranreichen. Vor allem lieben sie auch Petrarcas gegenüberstellung von verstand und person des dichters. So läßt Wyatt einmal den verstand über die torheit

---

[1]) a. a. o. nr. 198.

[2]) a. a. o. II nr. 50:

Al cader d'una pianta, che si svelse.

[3]) a. a. o. nr. 137.

[4]) a. a. o. II nr. 47:

Tutta la mia fiorita e verde etade.

Digitized by Google

des dichters lächeln und dem dichter verzeihen [1]); ein andermal will der verstand, daß der dichter aufhört, die geliebte zu zu lieben [2]). Häufiger noch wird das schicksal (fortune) personifiziert, das bald dem dichter seine versprechungen hält [3]), bald ihm eine falle stellt [4]), bald »nicht die lippe beißt, sondern ihm in der not hilft« [5]). Liebe (love) will, daß der dichter liebt [6]); liebe (fancy) weiß, wie dem treuen herzen des dichters geholfen werden kann, wenn sie nämlich gelobt, mit treue zusammenzugehen [7]); entzücken (delight) inspiriert den gesang des dichters [8]); freude (mirth) steuert des dichters schiff [9]); verzweiflung erntet die früchte aller seiner dienste [10]); zu großes begehren war sein führer, ausgelassene wünsche waren seine begleiter, hoffnung herrschte und ließ ihn den schlimmsten liebeskummer ertragen [11]). Ganz ähnlich steht es bei Surrey, weshalb wir uns mit aufzählung einiger weniger prägnanter fälle begnügen können. Der wunsch spricht zu dem dichter [12]); die feige liebe flieht zum herzen, wo sie lauert, die verlorenen pläne

---

1) But reason, lo, hath at my folly smiled,
And pardoned me, since that I me repent.

2) But reason will that I do cesse,
For to love her.

3) For Fortune now hath kept her promess,
In granting me my most desire.

4) In vain thou seekest to have me trapped.

5) And Fortune beat not then the lip,
But was defence of my distress.

6) Since Love will needs that I shall love.

7) Fancy doth know how
To further my true heart;
If Fancy might avow
With Faith to take part.

8) Sometime delight did tune my song
And led my heart full pleasantly.

9) That time that mirth did steer my ship.

10) The fruit of all the service that I serve
Despair doth reap.

11) Too great desire was my guide,
And wanton will went by my side,
Hope ruled still and made me bide,
Of Love's craft the extremity.

12) "Abroad," quoth my desire, "assay to set thy foot."

Digitized by Google

weiterspinnt und ihr antlitz nicht zu zeigen wagt[1]); das zornige schicksal beneidet das glück des dichters[2]); der wunsch hat die augen der torheit geschlossen[3]). Auf derselben stufe der individualisierung bleibt auch Gascoigne stehen, wenn er liebeskummer (*care*) sein messer wetzen läßt, um dem dichter den faden der knechtschaft zu zerschneiden[4]), wenn er die phantasie anredet und außerhalb seiner person stellt[5]), wenn er unbeständigkeit die schlüssel zum käfig der geliebten halten und wandel ihre ehre in den graben werfen läßt[6]) oder den liebeskummer (*cares*) die kohle des trostes begehren macht, um den willen mit freundlichem feuer zu wärmen[7]).

Demgegenüber kennt die prosa der zeit fast nur abstraktenpersonifikation plastisch beschreibender art, vor allem von dem begriff *fortune*. Der einzige, der daneben auch in einigem umfange beseelende personifikationen individueller art, wenn auch ohne sonderliche kühnheit, verwendet, ist wiederum Fenton[8]). Einige für ihn bezeichnende fälle, in denen sein gewährsmann Belleforest nichts entsprechendes bietet, seien kurz angeführt; der erste von ihnen zeigt in anschaulicher weise, wie ein dichter bewußt gegenüber seinem vorbilde die stimmung dadurch steigert, daß er statt des menschen mit einer bestimmten leidenschaft diese selbst zum träger des vorgangs macht:

Albeit the passion of her fretting anger denied her pacience to reade the letter ... (Fenton II 266)[9]). His complaints coulde not so staye the swifte course of tyme ... (II 272).

---

[1]) And coward Love then to the heart apace
Taketh his flight; whereas he lurks, and plains
His purpose lost, and dare not shew his face.

[2]) Since fortune's wrath envieth the wealth
Wherein I reigned.

[3]) But Will had closed Folly's eyes.

[4]) And gentle Care, has whet his karving knife,
To cut in twaine the thread of all my thrall.
(Posies ed. Cunliffe s. 120).

[5]) In dem gedicht: The greene knights farewell to Fansie (a. a o. s. 380 ff.).

[6]) In der dichtung: Don Bartholmew of Bathe (a. a. o. s. 98).

[7]) In dem gedicht: A Lover often warned &c. (a. a. o. s. 93).

[8]) Über die eigenartigen rhetorischen personifikationen Aschams im anschluß an die antike vgl. A. Hettler, Roger Ascham, sein stil und seine beziehung zur antike, diss. Freiburg 1915.

[9]) Belleforest:
Elle pleine d'vn cœur felon, ne daigna prendre la patience de lire la lettre ...

Digitized by Google

The lighte of the moone discovered the gentlewoman, whose bewtie seamed to contende with the brightnes of the same (II 294).

Ganz vereinzelt begegnet auch ein ähnlicher fall in Pettie's *Pallace of Pettie his pleasure* (1576):

. . . so love, seeing himself ready to be dislodged out of her breast, took such sure hold and fortified himself so strongly within her, that no force was of force to fetch him from thence (ed. Gollancz I s. 97).

Zwar finden sich beseelte abstrakte in der art Petrarcas häufiger in Whetstone's *Rock of Regard* (1576), doch gehören die beiden folgenden beispiele schon zu den kühnsten ihrer art:

time in the end forced him and the rest from dauncing (ed. Collier s. 44).

solitarinesse wroughte a freshe remembraunce of Frizaldoes doubtfull woordes (a. a. o. s. 67).

Wie die zahlreichen fälle in den gedichten der *Arcadia* und in "*Astrophel and Stella*" lehren, wo Sidney an fülle und mannigfaltigkeit der personifikation Petrarca nichts nachgibt, ging der dichter bei der beseelung der abstrakten genau so wie bei der beseelung der natur von der dichtkunst aus. Daß hier Petrarca und seine beiden englischen nachfolger Wyatt und Surrey die unmittelbaren anreger waren, würde allein schon die art beweisen, wie der dichter *Reason* personifiziert und mit dem eigenen ich unterhaltungen führen läßt (F 129, B 296), oder der sorgfältig durchgeführte vergleich, wo der dichter sich selbst als ein schiff darstellt mit *Comforte* als mast, *Reason* als tau, *Hope* als anker, *Fancie* als takelwerk, *Ruine* als wind usw. (F 350)[1]. Wie bei Petrarca handelt es sich denn auch in den gedichten der *Arcadia* vorzugsweise um personifikationen von *Reason* (F 76, 129, 339 ff.)[2], *Virtue* (F 128)[3], *Passion* (F 339 ff.) und *Time* (B 479). Daß die personifikation von *Love*, die in *Astrophel and Stella*[4]) und in den prosapartien der *Arcadia* so übermächtig hervortritt, hier keine rolle

[1]) Vgl. das sonett von Petrarca:

Passa la naue mia colma d'oblio.

[2]) Vgl. Astrophel and Stella X, XXXV &c.

[3]) Vgl. Astrophel and Stella IV, LII &c.

[4]) Zb. VIII, XI, XIV, XIX &c.

Digitized by Google

spielt, ist lediglich ein zufall. So nahe nun der gedanke zu liegen scheint, daß Sidney diese beseelten abstrakte ähnlich wie die beseelte natur einfach aus der poesie in die prosa überführte, so kühn ist in wahrheit dieser schritt; denn es ist etwas ganz anderes, ob der dichter als lyriker von sich redend die beseelten abstrakte durch anrede oder schilderung in verbindung mit sich bringt, oder ob er sie in die objektiv dargestellten ereignisse eingreifen läßt. Wie ungewöhnlich das letztere ist, lehrt auch die geringe anzahl der fälle, welche die antike in der prosa, vor allem der erzählenden, aufzuweisen hat. Wiederum haben wir es im falle der *Arcadia* mit einem experiment zu tun, wenn der dichter mit einer überwältigenden fülle beseelter abstrakte arbeitet, die sich oft in der art von ketten aneinanderschließen und allein schon dem roman ein ungewöhnliches ansehen geben würden. Neben vielen fällen in der art von Petrarca bringt er eine fülle von neuen kühnen und überkühnen bildungen, die ihresgleichen in der gesamten literatur noch nicht hatten; so wird er auch hier wieder zum einzigen großen vorläufer Shakespeares. Der hauptunterschied ist, daß bei Petrarca und seinen nachfolgern die abstraktenpersonifikation eine sentimentale ist, während sie in der prosa Sidneys alle töne, die sentimentalen so gut wie die heroischen, kennt. Daß auch hier Petrarca der ausgangspunkt war, zeigen die vielen anreden an *Reason*, *Virtue* usw., die sich in den monologen der helden und heldinnen finden [1]).

Wenige beispiele müssen genügen, um das gesagte zu beweisen: Die liebe (love), welche sieht, daß sie eine große reise in kurzer zeit zu machen hat, beeilt sich so, daß ... (F 33); liebe und unglück gehen eine wette ein, wer von ihnen mehr gewalt über Zelmane hat (F 93). »Denn jetzt fürwahr riß die liebe ihre maske herunter, zeigte ihr [Philoclea] ihr antlitz und sagte ihr deutlich, daß sie ihr gefangener sei« (F 171). Die liebe wispert wie ein rechter störenfried nach beiden seiten streitgründe, und wenn sie den einen teil der gedanken recht entflammt hat, geht sie zu dem andern (F 235); diese liebe zu sich selbst kämpfte mit der wut seiner angst, indem sie ihm sagte, daß ... (F 356). Zelmanes verhalten ruft auf die dauer in Philocleas herzen eine neigung zu einem sehr freundlichen

[1]) Vgl. etwa den monolog der Gynecia (B 459 ff.).

Digitized by Google

wohlwollen (affection) hervor, welches so vollen besitz von den schlüsseln ihrer seele (mind) nimmt, daß diese keine botschaft von ihren sinnen empfangen will, außer durch die vermittlung des wohlwollens (F 169). »Ein mann, in dem die ehre nicht durch wohlwollen (affection) in schlaf gewiegt werden konnte« (F 420). Wie bei Petrarca und Wyatt wird mit vorliebe der verstand mit seinem besitzer kontrastiert: Pyrocles denkt, daß sein verstand ihm versichert, daß . . . (F 85). »Wahrhaftig, mein verstand, der zum diener meiner leidenschaft geworden war, sagte oft seinem herrn, daß er sein entzücken mäßigen solle, aber er, der aus einem rebellen ein fürst geworden war, lehnte es beinahe ab, ihm die stelle eines ratgebers einzuräumen« (F 93). »Bevor ihr verstand den streit zwischen zuneigung und tadel schlichten konnte, . . .« (F 359). »Aber wenn ich verständig spreche, so laß den verstand den ihm gebührenden lohn, die überzeugung, erhalten« (F 377). Parthenias verstand, der »mit kummer umwölkt war, erlaubte ihr nicht, sofort zu antworten, sondern überließ die sorge dafür den tränen und seufzern« (F 421). Zelmanes verstand vermag kaum ihren mut glauben zu machen, daß er sich in not befindet (F 436). Der geist (*mind*) des Amphialus, der bereit ist, alle ihm entgegengebrachten schmeicheleien anzunehmen, *daunced so prettie a musicke to their false measure, that he thought himself the wysest* . . . (F. 330). Der geist (*mind*) des Pyrocles, der allein auf innerliche mitteilung angewiesen ist, verläßt den körper, um den lebensgeistern eine erholung durch schlaf zu verschaffen (B 503).

Wie bei Wyatt und Surrey erscheint auch das geschick (*fortune*) in mannigfacher, zum teil außerordentlich kühner beseelung: »Das geschick, das vermutlich zu diesem gastmahl geladen war und dort den lustigen burschen zu spielen beabsichtigte, brachte ein lustiges abenteuer unter die anwesenden« (F 48). *But therein Fortune had borrowed witte* (F. 101). *For whom hatefull fortune had borrowed the dart of Love* (F 107). Das geschick lächelt über sein eigenes werk (F 201). »Als ob das geschick nur dazu seine augen hätte, um ihn zu fördern« (F 331). Das blinde geschick haßt die scharfsinnigen pläne (F 365). *Then only did misfortune lay his own ouglinesse upon his faulte, and make her [Andromana] see what she had done* (F 288).

Digitized by Google

Von den zahllosen sonstigen fällen, wo abstrakte beseelt werden, seien nur einige wenige von besonders individueller ausführung angeführt. Einer der wirkungsvollsten, wo der dichter das übergeschäftige gedächtnis seine zinsen eintreiben läßt, findet sich gleich in den ersten zeilen der *Arcadia: O my Claius, said he, hether we are now come to pay the rent, for which we are so called unto by over-busie Remembrance* (F 5). Der frohsinn in den augen der scheidenden Urania ist von solcher heiterkeit, *as it made even sorrow seeme to smile* (F 6). Die furcht (*fear*) steht bei den zaghaften schiffern so vor den toren ihrer ohren, daß sie alle überredung zurückweisen (F 11); die furcht macht ihrem verwandten, der schüchternheit, platz (F 121). Die sorge (*sorrow*), ungeduldig darüber, daß sie in den stammelnden reden der königin Helen so langsam geäußert wird, ergießt sich rasch in tränen (F 65); sorge und scham warten wie zwei schurkische diener dem leben auf, suchen es zu überreden, sich selbst zu zerstören, breiten vor den augen des trägers den ganzen fall aus und malen jedes stück in den häßlichsten farben aus (F 464). Die beiden freunde machen *time haste it selfe to be a circumstance of their honour, and one place witnesse to another of the truth of their doings* (F 206). Amphialus ist *such a manlike man, as Nature often erring, yet shewes she would faine make* (F 222). Zorn und verachtung, die niemanden um rat fragen, außer mut, verschaffen Dorus, der nur mit seinem schäferstab bewaffnet ist, platz unter der menge der aufständischen (F 311). Philoclea sitzt so verloren da, »daß man denken konnte, schweigen, einsamkeit und melancholie wären unter dem banner des mißgeschicks dorthin gekommen, um freude zu vernichten und von ihrem natürlichen sitz der schönheit zu vertreiben« (F 376). Die anmut der betenden Pamela ist so, »als ob andacht sich ihren körper geborgt hätte, um aus sich ein wunderbar schönes bild zu machen« (F 383). Pamela verfertigt ihre stickerei, um einige langweilige stunden glauben zu machen, daß sie sich nicht um sie kümmert (F 403). Für alle schmerzen und gefahren, die Philoclea durchzumachen hatte, hatten voraussicht mit seinem statthalter entschluß (*Licutenant Resolution*) verteidigungsmaßregeln bereitgestellt (F 475). Der schlaf nimmt durch seine boten, schwäche, müdigkeit und schlaflosigkeit, rasch seinen wohnsitz in allen sinnen Philocleas (B 503).



Digitized by Google

Wie in den pathetischen kampfszenen der dichter mit vorliebe den waffen, dem schwert und der lanze, empfindung leiht, so führt er hier auch abstrakte in kühner beseelung als teilnehmer in den kampf ein:

Spite, rage, disdaine, shame, revenge, came waighting upon Hatred: of the other side came with love-longing Desire, both invincible Hope, and fearelesse Despaire, with rivallike Jealousie which (although brought up within doores in the schoole of Cupid) woulde shewe themselves no lesse forwarde, then the other dustie bande of Mars, to make themselves notable in the notablesses of this combat. Of eyther side Confidence, unacquainted with Losse, but assured trust to overcome, and good experience howe to overcome: &c (F 456 ff.). But then Pittie would faine have drawne teares, which Furie in their spring dried; and Anger would faine have spoken, but that Disdaine sealed up his lippes (F 516).

Wie wir bei der naturbeseelung Sidneys feststellen konnten, daß der dichter gelegentlich über das maß des ästhetisch zulässigen hinausging, werden wir ähnliches auch von seiner art, abstrakte zu personifizieren, behaupten können. Besonders die fälle, wo es sich um personifikationen des verstandes in der art von Petrarca handelt, werden wir vom heutigen geschmacksstandpunkt aus für unzulässig erachten. Bei vielen, uns fremdartig anmutenden fällen werden wir uns aber der überlegung nicht verschließen können, daß der geschmack der zeiten in bezug auf stilmittel genau so starkem und schnellem wechsel unterliegt wie in bezug auf irgendwelche andere äußerungen der kunst. Gerade moderne englische prosaschriftsteller haben diese kühne art der abstraktenpersonifikation wieder aufgenommen und zu einem wirkungsvollen stilmittel gemacht[1]).

[1]) In besonderem maße Charlotte Brontë. Man vergleiche etwa folgende stelle aus *Jane Eyre* (1847): *Conscience, turned tyrant, held passion by the throat, told her tauntingly, she had yet but dipped her dainty foot in the slough, and swore that with that arm of iron, he would thrust her down to unsounded depths of agony.* Oder aus Villette (1853): *That hag Disappointment was greeting her with a grisly "All-hail", and her soul rejected the intimacy* (vgl. H. Junge, Der stil in den romanen Charlotte Brontës, diss. Halle 1912).

Ähnliche fälle begegnen etwa auch bei George Eliot, so in *Silas Marner* (1861): *But Anxiety went on; though in noysy Christmas company; refusing to be utterly quieted even by much drinking* (vgl. H. Siemon, George Eliots prosastil, diss. Marburg 1910). Ferner in Mrs. Humphry Ward's *Sir George*

Digitized by Google

Während sie nur selten wagen, in der art von Sidney oder Shakespeare die natur mit gefühlen oder handlungen an dem geschick der menschen anteil nehmen zu lassen, haben sie nicht selten abstrakte begriffe wie tugend, gewissen, vernunft, leidenschaft, religion oder erstaunen nicht nur unter sich wie beseelte wesen verkehren, sondern auch in dramatischen situationen mit den menschen selbst durch reden und taten in beziehung treten lassen. Wie weit hier selbständige neuschöpfung oder wie weit hier aufs neue einflüsse der antike und der renaissance tätig gewesen sind, und wie weit hier einwirkung der poesie anzunehmen ist, das sind fragen, die noch genau so ihrer beantwortung harren wie die fragen nach der ganzen historischen entwicklung dieses stilmittels und seinen zusammenhängen mit der jeweils herrschenden geschmacksrichtung; hat doch das Elisabethzeitalter seinen eigentümlichen stil der beseelung so gut wie das zeitalter des klassizismus oder das der romantik.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

---

*Tressady* (1896): *The vast city had, as it were, veiled her greatness and her tragedy; she offered herself kindly and protectingly to these two — to their happiness and their youth.* Oder in *Miss Bretherton* (1884): *It was as though the thoughts and schemes he had left warm and safe in shelter there started to life again after a day's torpor, and thronged to meet him. His books smiled at him with friendly faces, the open page called to him to resume the work of the morning — he was, in every sense, at home* (vgl. D. J. Davies, Beiträge zur stilistik Mrs. Humphry Wards, diss. Marburg 1907). — Was die poesie anbelangt, so sei besonders auf die kühnen personifikationen von natur und abstrakten bei Swinburne hingewiesen (vgl. H. Wallaeger, Studien über Swinburnes poetischen stil, diss. Heidelberg 1899).



Digitized by Google

# BESPRECHUNGEN.

## SPRACHGESCHICHTE.

Levin L. Schücking, *Untersuchungen zur bedeutungslehre der angelsächsischen dichtersprache.* Heidelberg, Winter, 1915. VIII und 109 ss. (Germanische Bibliothek, hgg. von W. Streitberg, 2. abteilung: Untersuchungen und texte 11.) Preis geh. M. 3,—.

Schücking sucht in dem uns vorliegenden schriftchen, unter berücksichtigung des allgemeinen stilcharakters der altenglischen poesie, den sinn einer gewissen anzahl von wörtern näher festzustellen und zugleich allgemeine gesichtspunkte und grundsätze für die deutung des wortschatzes der altenglischen dichtersprache zu gewinnen. Für nicht weniger als dreihundert stellen hat er in dieser untersuchung trotz des ziemlich beschränkten umfanges des buches eine neue und abweichende deutung gefunden. Als richtschnur dient ihm überall der grundsatz, daß die grenze zwischen dem poetischen wortgebrauch und dem prosaischen überaus scharf zu ziehen ist, und daß die wortbedeutung der prosa sich öfter eigentlich nur für die ansetzung der grundbedeutung der wörter heranziehen läßt. Es gilt dann vor allem festzustellen, worin sich die wortwahl der poesie von der der prosa unterscheidet und somit die innere form der kunstsprache aus sich heraus zu begreifen. Schücking glaubt, auf diese weise eine ganze reihe irriger vorstellungen über den inhalt altenglischer gedichte beseitigt zu haben.

In der einleituug werden die eigentümlichkeiten der altenglischen dichtkunst charakterisiert, die mit den zwei lebensanschauungen der zeit, der heldisch-höfischen und der christlich-mönchischen, nahe zusammengebracht werden. Eine große rolle hat in dieser kunst der drang nach einem besonders poetischen ausdruck, die wahl des edleren wortes gespielt; die wörter der alltagssprache werden womöglich gemieden. Zur dichtersprache gehört auch ein außerordentlich unscharfer wortgebrauch, eine absichtliche vermischung der bedeutungsgrenzen. Nur auf die gefühlswerte, nicht auf das scharfe erfassen der wirklichkeit kommt es

Digitized by Google

ja an. Man muß sich deshalb davor hüten, die diktion den worten nach zu verstehen.

All dies war wohl in seinen umrissen den fachgenossen schon vorher ziemlich bekannt; jedenfalls hätte das studium der altn. kunstpoesie dem Anglisten manchen fingerzeig geben können. Das wertvollste im Schückingschen buch liegt aber in der anwendung seiner grundsätze. Er zeigt uns in klar ersichtlicher weise, wie oft von den textforschern gegen diese grundsätze gesündigt worden ist. Nur durch eine interne untersuchung der dichtersprache kann man sich die gefühlswerte der diktion einigermaßen klarmachen, wenn das überhaupt möglich ist; dann wird es einem verständlich, daß zb. *enge anpaðas* nicht 'enge einzelwege', *earm* nicht 'arm', *mist* nichts 'nebel', *mor* nicht 'moor' bedeutet oder notwendig bedeuten muß. Besonders hebt der verfasser in einem anhang zur einleitung die eigenheiten der ae. exodus hervor, deren im eigentlichsten sinne preziöse sprache die unklarheit der vorstellungen fast bis auf die stufe der altnordischen kunstdichtungen steigert.

Die wichtigsten vom verfasser behandelten wörter sind: *æfter, fyrst, anpaðas, broga, earm, egsa, enge, eðelriht, hlið, mist, mor, stanboga, stundum, woma.* In vielen punkten hat er wahrscheinlich das richtige getroffen; wenn er in anderen sich vielleicht geirrt hat, so hindert das nicht, sein buch als ein in wirklichem sinne anregendes zu bezeichnen. Es ist gewiß an der zeit, daß die altenglischen dichtungen nicht so mechanisch oder aufs geradewohl interpretiert werden, wie dies bisher zum teil geschehen ist.

Zu den interessantesten partien rechne ich die ausführungen über die örtlichkeit des Grendelsees (s. *mor*) und über die drachenhöhle im Beowulf (s. *stanboga*); an der letzteren stelle wird die archäologische betrachtungsweise von Stjerna streng kritisiert.

Meiner meinung nach ist das buch, und zwar ohne absicht des verfassers, auch für die etymologische forschung von gewicht. Vor einer großen zahl unaufgeklärter wörter in der altenglischen dichtung schreckt der etymologe naturgemäß zurück, da ihre angeblichen bedeutungen zu große schwierigkeiten machen, als daß er sie mit anklingendem wortmaterial in anderen sprachen zusammenbringen wagte. Durch eine berücksichtigung der zum teil recht wunderlichen bedeutungslehre der altenglischen poesie werden ihm wahrscheinlich zusammenstellungen ermöglicht werden, an die er sonst kaum gedacht hätte.

Uppsala. Erik Björkman.

Digitized by Google

## LITERATURGESCHICHTE.

Gertrud Görnemann, *Zur verfasserschaft und entstehungsgeschichte von 'Piers the Plowman'*. (Anglist. forschungen 48.) Heidelberg 1916; Carl Winter. VIII u. 145 ss. Preis M. 4,—.

Die vorzügliche untersuchung stellt die forschung über *Piers the Plowman* auf eine ganz neue grundlage. Die ältere anschauung hatte das ganze werk einem einzigen verfasser zugeschrieben, der es mehrmals bearbeitet habe. Skeat, der entdecker der drei versionen des textes der dichtung (A, B und C), war dieser ansicht; er hielt B und C für spätere überarbeitungen des ursprünglichen textes, den er in A erblickte, durch den dichter selbst, und nahm an, daß A 1362, B 1377 und C 1393 entstanden sei. Jusserand schloß sich im allgemeinen Skeat an und erklärte die vielen abweichungen, auslassungen, umstellungen und verderbnisse der hss. dadurch, daß der dichter, da er über dreißig jahre an seinem werk gearbeitet, von zeit zu zeit erlaubt habe, sein ms. abzuschreiben, soweit es gerade fertiggestellt gewesen sei.

Manly hatte zuerst die theorien Skeats und Jusserands angegriffen und dadurch die ganze frage nach der verfasserschaft und entstehung des gedichts ins rollen gebracht. Er stellte die hypothese auf, daß nicht ein einziger, sondern fünf verschiedene verfasser an der dichtung beteiligt seien.

In gelungener polemik bekämpft nun die verfasserin zunächst Skeats recht willkürliche datierung der drei versionen, die so lange zeit ein unverdientes ansehen genossen hat, sowie seine und Jusserands behauptung, daß jene versionen auf den dichter selbst zurückzuführen seien. Sie kommt zu dem überraschenden ergebnis, daß drei ursprüngliche haupthss., von denen die übrigen abzuleiten seien, gar nicht vorhanden gewesen seien, sondern daß die drei erwähnten versionen alle auf eine einzige urhs. zurückgingen. A, B und C seien nicht nacheinander in abständen von je 15—16 jahren, sondern ungefähr gleichzeitig entstanden. Die dichtung selbst sei um 1376 verfaßt worden. Den einheitlichen ursprung der hss. sucht G. durch deren genauere vergleichung zu begründen. Die zahlreichen abweichungen der drei versionen untereinander erklärt sie dadurch, daß die betreffenden stellen in der originalhs. unleserlich gewesen seien. Die abschriften nach dem original seien erst nach dem

Digitized by Google

tode des dichters hergestellt worden. Dieser sei bald nach 1376 gestorben, noch ehe sein werk in die öffentlichkeit gekommen; seine originalhs. sei ungeordnet in die hände von schreibern gelangt, die sich darin oft nicht hätten zurechtfinden können.

Diese mit bedeutendem scharfsinn und geschick verteidigte hypothese hat viel bestechendes an sich. Alle schwierigkeiten werden aber auch dadurch nicht beseitigt. Wenigstens werden dadurch allein die großen verschiedenheiten in den lesarten von A, B und C noch nicht völlig befriedigend erklärt. Mit ihrer behauptung, daß diese verschiedenheiten auf die unleserlichkeit der originalhs. des dichters zurückzuführen seien, hat sich die verfasserin die herleitung der erwähnten verschiedenheiten eigentlich etwas leicht gemacht. Um diese in der von G. vorgeschlagenen weise zu begründen, müßte noch gezeigt werden, ob im einzelnen falle ein bloßes verlesen, die möglichkeit der verwechslung ähnlicher buchstaben, also überhaupt ein unabsichtliches mißverstehen des vermutlichen urtextes zu so großen abweichungen der drei hauptversionen führen konnte, wie die verfasserin sie s. 86 ff. erwähnt. Oder soll man etwa annehmen, daß die abschreiber gar nicht immer die ernstliche absicht gehabt haben, sich nach ihrer vorlage zu richten, und daß sie diese absichtlich entstellt haben?

Während nach Skeat und Jusserand die mundart der B-version der des dichters am nächsten steht, sind nach der verfasserin A und C nicht nur unter sich näher verwandt, sondern entsprechen auch eher der sprache des dichters. B sei von einem schreiber abgeschrieben worden, dem die mundart des dichters selbst fremd gewesen sei, und der daher in seiner abschrift wortformen seiner eigenen mundart eingesetzt habe.

Aus stilistischen gründen nimmt G. ferner an, daß *Richard the Redeless*, den Skeat auch dem verfasser von *Piers Plowman* zugeschrieben hatte, von einem nachahmer dieses dichters verfaßt worden sei.

Auch Manlys Fünf-verfasser-theorie weist die verfasserin mit triftigen gründen zurück, deren erörterung hier zu weit führen würde.

Als weitere ergebnisse der sehr ertragreichen arbeit seien noch genannt: Als vorname des dichters ist *Robert* mindestens ebensogut begründet wie *William;* dieser name mag mißverständlich

Digitized by Google

auf den dichter übertragen worden sein dadurch, daß der träumer in der vision, in die das gedicht gekleidet ist, *William* hieß und der dichter selbst mit diesem träumer identifiziert wurde. Als gewöhnlichere namensform ist *Langland*, nicht *Langley*, zu betrachten. Für sein äußeres leben ergeben sich aus der dichtung nur dürftige anhaltspunkte: er kennt London und die Malvern Hills, und war jedenfalls ein geistlicher, aber als solcher ein anhänger der kirchlichen reform und gesinnungsverwandter Wyclifs. Daß er aus sehr niedrigen kreisen stammte oder doch wenigstens für die unteren schichten geschrieben habe, ist eine willkürliche annahme; *Piers Plowman* wendet sich gerade umgekehrt eher an die oberen stände.

Freiburg i. Br., März 1916. Eduard Eckhardt.

---

A. S. Cook, *The Historical Background of Chaucer's Knight.* S.-A. aus "Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences" 20, 161—240. New Haven, Yale University Press. 1916. 8°.

Bei der charakterisierung des ritters im prolog zu den *Canterbury Tales* zählt Chaucer eine ganze reihe von ländern und ortschaften auf, deren namen mit kämpfen verknüpft sind, an denen jener ritter teilgenommen hat. Daß hier anspielungen auf ganz bestimmte geschichtliche ereignisse vorliegen, ist leicht zu ersehen. Cook geht nun in der vorliegenden kleinen schrift diesen historischen beziehungen im einzelnen nach und zeigt uns, daß in der gestalt des ritters bei Chaucer zwei verschiedene geschichtliche persönlichkeiten zusammengeflossen sind: 1. ein älterer Earl von Derby, der als Herzog von Lancaster 1361 starb, der vater der Blanche, die Chaucer im *Book of the Duchess* besungen hat; von ihm entlehnte Chaucer die hauptzüge seines ritters; 2. sein gleichnamiger enkel, später als König Heinrich IV., der sohn jener Blanche und Johanns von Gaunt. Chaucer hat sowohl die heldentaten des älteren Derby in den ländern am Mittelmeer (seit 1343) als auch die kriegsfahrt des jüngeren nach dem preußischen ordenslande und nach Litauen (1390—1391) auf seinen ritter übertragen. Dies und manches andere, was als geschichtliche grundlage für Chaucers dichtung gedient haben mag, wird mit großer gelehrsamkeit in einer trockenen, mitunter in wenig erhebliche nebendinge abschweifenden darstellung vorgeführt. In der hauptsache aber sind Cooks vermutungen wohlbegründet und glaubwürdig. Wenn

Digitized by Google

er, wie wir annehmen, recht hat, wird eine andere datierung des prologs nötig. Dessen entstehung wurde bisher, im anschluß an Hales, ins jahr 1387 verlegt; nach Cooks untersuchung kann er aber nicht vor des jüngeren Derby rückkehr nach England im jahre 1393, also frühestens in diesem jahre, entstanden sein.

Freiburg i. Br., August 1916. Eduard Eckhardt.

---

*The English Novel before the Nineteenth Century.* Excerpts from representative Types, selected by Annette Brown Hopkins and Helen Sard Hughes. Ginn & Co.; Boston, New York, Chicago, London; o. j. [1915]. XXI + 794 pp. Pr. geb. $ 1,60.

Der vorliegende band soll durch eine reihe sorgsam ausgewählter proben die entwicklungsgeschichte des englischen romans von Malory bis zum ende des 18. jahrhunderts erläutern, da die werke dieser älteren zeit zur benutzung in universität und schule heute zum teil schwer zugänglich sind. Die herausgeberinnen haben bei ihrer auswahl bedacht darauf genommen, daß die verschiedenen typen des romans: der romantische, psychologische, didaktische, pittoreske, bürgerliche roman usw., gleichmäßig zu ihrem rechte kommen, und daß die dargebotenen stücke charakteristisch und lang genug sind, um dem leser ein lebendiges bild von der eigenart des schriftstellers, der struktur, charakterschilderung, tendenz und erzählungsart seiner werke zu geben. 18 romane werden uns in dieser weise vorgeführt: Malorys *Morte d'Arthur,* Lylys *Euphues,* Sidneys *Arcadia,* Nashes *Unfortunate Traveller,* Bunyans *Pilgrim's Progress,* Mrs. Behns *Oroonoko,* Defoes *Captain Singleton,* Richardsons *Clarissa,* Fieldings *Tom Jones,* Sternes *Tristram Shandy,* Smolletts *Humphry Clinker,* Fanny Burneys *Evelina,* Walpoles *Castle of Otranto,* Mrs. Radcliffes *Mysteries of Udolpho,* Mackenzies *Man of Feeling,* Thomas Days *History of Sandford and Merton,* Mrs. Inchbalds *Nature and Art,* Godwins *Caleb Williams.* In einer einleitung finden sich kurze einführungen zu den einzelnen werken zusammengestellt. Eine bibliographie bietet die nötige unterlage für weitere lektüre und selbständige forschung.

Sehr auffallend ist, daß so bedeutsame gestalten wie Swift und Goldsmith in der obigen auswahl unvertreten sind. Wenn auch ihre hauptwerke leichter zugänglich sind als die meisten andern, so hätten sie in einer repräsentativen auswahl für die ge-

Digitized by Google

schichte des romans doch nicht fehlen dürfen. Auch Johnsons *Rasselas,* Beckfords *Vathek,* Lewis' *Monk* ua. vermißt man ungern. Ich habe den eindruck, daß die einzelnen proben zum teil ohne schaden hätten verkürzt werden können, wodurch raum gewonnen wäre nicht nur zur einführung weiterer schriftsteller, sondern auch zur aufnahme von proben aus mehreren werken der bedeutenderen autoren.

Aber das vorzüglich ausgestattete und gedruckte buch wird auch in der jetzigen zusammenstellung bei universitätsübungen gute dienste tun; nur dürfte der preis sich für deutsche verhältnisse, zumal durch die hinzukommenden spesen, reichlich hoch stellen.

J. Hoops.

---

G. H. Nettleton, *English Drama of the Restauration and Eighteenth Century (1642—1780).* New York, The Macmillan Company, 1914. $ 1,50.

In der vorrede dieses schmucken bandes kann der verfasser mit recht betonen, daß bisher die aufmerksamkeit der forscher weit mehr von dem Elisabethanischen drama, selbst von dessen sternen dritter und vierter größe, gefesselt wurde als von den bühnenwerken der beiden letztvergangenen jahrhunderte. Auch Wards *History of Dramatic Literature* reicht bekanntlich nur bis zum tode der königin Anna, und als fortsetzung dieses trotz gewisser mängel höchst verdienstlichen buches wurde die darstellung Nettletons unternommen. Aber bald ergab sich die notwendigkeit, die unmittelbaren grundlagen des dramatischen schaffens eines Fielding, Goldsmith und Sheridan, nämlich die dramatik des restaurationszeitalters, mitzubesprechen und sie durch behandlung der dürftigen erzeugnisse des theatralischen interregnums mit den großen leistungen der blütezeit in zusammenhang zu bringen. So umfaßt der erweiterte rahmen der darlegungen Nettletons die ganze dramatische tätigkeit Englands von der schließung der hauptstädtischen theater im jahre 1642 bis zu den werken des Sheridan, und dieser reiche stoff wird uns in achtzehn abschnitten vorgeführt, gegen deren gliederung nicht viel einzuwenden ist; nur hätte die nachwirkung der klassizistischen tragödien Voltaires nicht in demselben hauptstück wie die entstehung des bürgerlichen trauerspiels in England behandelt werden sollen.

Der verfasser hat es als seine aufgabe betrachtet, vor allem die grundzüge der dramatischen entwicklung herauszuarbeiten;

Digitized by Google

welche unsumme von kleinarbeit seine ausführungen zur voraussetzung haben, werden wir eigentlich nur aus dem in gewinnend bescheidenem tone gehaltenen vorwort und aus einer mit guter unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig angelegten bücherschau gewahr. Namentlich die sichtung und kritische beurteilung der mannigfachen und nicht allzu verläßlichen quellen für die theatergeschichte des 18. jahrhunderts, der tagebücher, briefe, zeitschriften, theaterzettel und bühnenanekdoten, muß ein schweres stück arbeit gewesen sein, nicht minder die genaue feststellung der entstehungszeit einzelner werke, die man bisher nur allzuoft vom titelblatt der ersten ausgaben glaubte ablesen zu dürfen. Es ist dem verfasser hoch anzurechnen, daß er durch die zahlreichen von ihm aufgedeckten ungenauigkeiten der bekanntesten handbücher nicht zur kleinigkeitskrämerei und haarspalterei sich verleiten ließ.

Die umrisse des vorliegenden werkes sind also mit fester hand gezogen, und auch in einzelheiten hat Nettleton durch seine sorgfältigen untersuchungen manch wertvolles ergebnis erzielt; man lese beispielsweise, was er über die entstehung der englischen oper zu sagen hat, oder den hübschen nachweis, daß Corneille im grunde seines wesens der romantik nicht ganz abhold gewesen sei: daher seine großen erfolge in England.

Freilich, die ausmalung und ausfüllung des von Nettleton entworfenen gestaltenreichen bildes könnte man sich zum teil lebensvoller, die farbengebung weniger einförmig wünschen. Der verfasser hat mit seinem gepriesenen vorbilde Sir Adolphus William Ward neben manchen guten eigenschaften leider auch den entschiedenen mangel stilistischer begabung gemein; ja er übertrifft seinen gönner und förderer zwar nicht an gewissenhaftigkeit und wissenschaftlicher ehrlichkeit (das wäre auch schwer denkbar), wohl aber durch die kunst- und schmucklosigkeit seiner darstellung. Das buch ermüdet durch den matten, stumpfen stil, und das fehlen echter gestaltungskraft kommt besonders in den zahllosen wiederholungen zum vorschein. Nettleton hat den an sich recht löblichen grundsatz, am schluß eines jeden größeren abschnittes zusammenfassungen anzubringen, die aber leider die tatsachen nur zu oft mit denselben ausdrücken und in einer kaum knapperen fassung zum zweiten male vortragen.

Diese wiederholungssucht macht sich denn auch in einzelheiten der ausdrucksweise sehr unliebsam bemerkbar. Es ist ja ganz

Digitized by Google

gewiß nicht überflüssig, die verbreitete ansicht von dem einzig maßgebenden französischen einfluß auf das drama der restaurationszeit richtigzustellen, und diese wichtige erkenntnis könnte dem leser gelegentlich in erinnerung gebracht werden; aber muß das treue echo von s. 35 schon sieben blätter weiter sich vernehmen lassen: "It is the resultant of English and Continental forces?" Zu demselben gegenstand wird s. 34 die einleuchtende beobachtung niedergelegt: "The roots of Restoration drama lie in Elizabethan soil": ist dieses bild wirklich gar so packend, daß es s. 52 wiederkehren muß? Eine bemerkenswerte seite von Wycherleys eigenart wäre durch den einmaligen hinweis auf seinen "animal vigour" (s. 82) genügend gekennzeichnet; "animal strength" auf der folgenden seite ist eine gar zu dürftige variation, und das männliche wesen desselben schriftstellers wird durch eine redeblume angedeutet, an welcher Shadwell, "great prophet of tautology", seine helle freude haben müßte: "masculine virility"! Garricks nicht sonderlich vielsagendes witzwort über den wackern Richard Cumberland mußte dem leser nicht gerade zweimal aufgetischt werden (s. 272 und 310), und selbst für gewisse stücke der kleinen leute Settle und Banks hätten sich bessere beiwörter finden lassen als das Shakespearesche "in Cambyses' vein" (s. 113 und 118).

Nach der vorrede ist Nettletons buch sehr langsam ausgereift; die arbeit verteilte sich auf viele jahre, und darin liegt wohl die erklärung für einige ärgerliche widersprüche. So wird die bekannte lustspielgestalt bei Etherege, Sir Fopling Flutter, s. 75 als ahnherr der zahlreichen, in fremdländerei aufgehenden modenarren des restaurationsdramas hingestellt, vier seiten weiter erfahren wir aber, daß schon fünf jahre früher Wycherley einen solchen abgeschmackten gesellen auf die bühne gebracht hatte. Auf s. 3 wird behauptet, die äußerlichen unterschiede zwischen dem Elisabethanischen theater und jenem der restaurationszeit (ausstattungswesen, auftreten von schauspielerinnen) seien weniger auffallend als die grundsätzliche verschiedenheit in den dargestellten stücken; genau das gegenteil lesen wir leider auf s. 40: "Not in the written drama but in the conditions of its presentation are to be found the most striking early evidences of a new era in the development of the theatre."

Solche dinge sollten in einem werke, das ernst genommen sein will, nicht vorkommen; sie könnten leicht das vertrauen zu der arbeitsweise eines forschers schmälern, der doch im zehnten

Digitized by Google

bande der 'Cambridge History of English Literature' wie nicht minder in der einleitung zu seiner ausgabe der hauptwerke Sheridans (1906) weitreichende kenntnisse auf dem gebiete der dramatischen literatur des 18. jahrhunderts an den tag gelegt hat.

Prag, 12. Dezember 1916. R. Brotanek.

---

Lorenz Morsbach, *Die lyrik Robert Burns'*. (Erläuterung zu einem vortrage Burnsscher lieder in den originalmelodien am 14. Februar 1910.) Göttingen, G. Calvör, 1910. 7 s.

Carl Palmgren, *On the Music of Robert Burns' Songs*. In: "Minnesskrift af forna Lärjungar tillägnad Professor Axel Erdmann", s. 224—230. Uppsala und Stockholm 1913.

Morsbach zeichnet in seiner sehr beachtenswerten kleinen studie zunächst mit wenigen kräftigen strichen die eigenart der Burnsschen lyrik. Er weist darauf hin, daß der dichter einerseits an ein erlebnis, eine situation, eine erinnerung anknüpft, anderseits von schottischen volksmelodien ausgeht, teils von älteren liedern, teils von tanzweisen. Er betont sodann, im anschluß an die ausgabe der Burnsschen lieder durch James Dick (1903), daß die melodien dieser lieder in kolorit, harmonie und rhythmus von den formen des deutschen volkslieds durchaus abweichen, daß sie in harmonischer wie in rhythmischer hinsicht im ganzen freier sind, neben gelegentlich tiefer empfindung im allgemeinen eine eigentümliche herbheit zeigen, während ihnen die ruhigere, schlichtere, zum teil auch lieblichere art der deutschen volksweise fehlt.

Morsbach führt dann weiterhin aus, daß der rhythmus sowohl in den lebhaften wie in den langsamen tempi recht bewegt sei, dh. »die ganzen taktzeiten lösen sich fast ständig in kleinere taktwerte auf, in achtel, sechzehntel und deren kombinationen«. Durch häufige punktierung bekomme die melodie den charakter des sprunghaften, hüpfenden. Er weist auf die vielfach verwendeten ausgeschriebenen vorschläge als ganz besonders auffallend und modernen ohren ungewohnt hin, auf das verhältnismäßig häufige vorkommen von trillern sowie auf den sonstigen mannigfachen musikalischen zierat, in dem er mit recht einen primitiv angewandten und volkstümlich aufgefaßten zug des musikalischen rokokostils des 18. jahrhunderts erblickt.

Hinsichtlich der melodie hebt M. das vorherrschen der molltonarten und den häufigen wechsel von dur und moll in derselben

Digitized by Google

melodie hervor, worin sich das schottische vom deutschen volkslied wesentlich unterscheidet; ferner das lebhafte auf- und abwogen längerer läufe in achteln und sechzehnteln, den reichtum an großen intervallen, die oft bis zur oktave reichen, endlich die erstaunlich hohe lage der singstimme, die M. dadurch erklärt, daß der normalton damals noch nicht fest lag und sicher niedriger war als der heutige.

Palmgren weist in seinem aufsatz eingangs darauf hin, daß Burns in der art, wie er bei seinem dichten sich von einer musikalischen anregung leiten läßt, ein seitenstück habe in Karl Mikael Bellman, dem schwedischen Anakreon. Er geht dann im anschluß an Dick und Morsbach näher auf die eigenart der Burnsschen lieder ein. Hinsichtlich ihres baues weist er darauf hin, daß bei wechsel von chor und solostimme der chor gewöhnlich das lied beginnt und schließt, eine eigentümlichkeit, die diese melodien als alte tanzweisen charakterisieren. Eine kleine gruppe seien bloße bruchstücke, wahrscheinlich zum teil stücke von flötenmelodien oder andern instrumentalweisen. In bezug auf die harmonische behandlung der melodie hebt P. hervor, daß die melodie nicht, wie wir es gewohnt sind, mit dem grundton der betr. tonart zu schließen braucht, sondern ganz unerwartet mit irgendeinem andern ton der skala ausklingt. Endlich weist er darauf hin, daß melodie und inhalt der lieder in der regel vortrefflich miteinander harmonieren, in ihrer stimmung sich ineinander schmiegen.

Ich habe aus anlaß von seminarübungen über Burns kürzlich auch eine reihe von liedern in den von Dick gebotenen originalfassungen zum vortrag bringen lassen und dabei die beobachtungen von Morsbach und Palmgren im wesentlichen bestätigt gefunden. Die schöne, getragen gesungene weise von *Flow gently, sweet Afton* in E-dur macht fast den eindruck von moll. Eigenartig wirkt die von der unsern vielfach abweichende art der punktierung: während bei uns übergang von länge zu kürze allgemeine regel ist, ist in den gälischen volksweisen umgekehrt der vorschlagartige übergang von kürze zu länge beliebt. — Die lage der singstimmen ist in der tat in manchen liedern auffallend hoch, so in *Farewell to the Highlands, Thou ling'ring star, O wert thou in the cauld blast.* Die melodie geht nach der uns vorliegenden notierung bisweilen zu fast unerreichbaren höhen hinauf. Diese hohe stimmlage ist bei kraftvollen kampfliedern wie *Scots wha hae* ganz besonders auf-

Digitized by Google

fallend. Die sache erklärt sich teilweise wohl daher, daß der normalton zur zeit der aufzeichnung der lieder noch nicht festgelegt war (wie Morsbach vermutet). Vielleicht hatten die notierungen ursprünglich überhaupt nur relative bedeutung zur feststellung der intervalle, ohne rücksicht auf die tonart. Anderseits ist zu beachten, daß englische lieder tatsächlich auch heute oft viel höher gesetzt sind als deutsche, besonders die kirchenchoräle, die deshalb manchmal fast nur von frauen gesungen werden können. — Auf- und abwogende läufer finden sich besonders ausgeprägt und ansprechend in dem liede *Corn Rigs* ("It was upon a Lammas night"), wo die melodie allerdings mehr an Bachsche läufer und sonstige kunstmusik des 18. jahrhunderts als an volksweisen erinnert.

Heidelberg, Juli 1916. Johannes Hoops.

---

Wilhelm Dibelius, *Charles Dickens.* Leipzig und Berlin, Teubner, 1916. XIV + 525 ss. 8°.

Dies Alois Brandl gewidmete buch erfüllt in großzügiger weise ein versprechen, das D. uns schon mit seinem gediegenen zweibändigen werke *Englische romankunst* (Berlin 1910, Palaestra 92 und 98) gegeben hatte. Besser vorbereitet konnte niemand an seine aufgabe herantreten als unser verfasser; sein buch ist nicht nur die erste deutsche Dickens-biographie großen stils, sondern läßt auch die englischen lebensbeschreibungen des dichters, wenigstens in literaturgeschichtlicher hinsicht, weit hinter sich.

Zwar wird Forsters biographie nach der biographischen seite hin stets ihren wert behalten; für die vielfach hervortretende parteilichkeit seines urteils entschädigen uns die zahlreichen charakteristischen züge aus Dickens' leben, die nur ein so eng vertrauter freund mitteilen konnte. Unter den neueren englischen Dickens-biographien sind die wichtigsten die von Chesterton und von Kitton. Keinen von beiden vermag ich so günstig zu beurteilen wie D. Ein so subjektiver schriftsteller wie Chesterton war zur einfühlung in ein fremdes seelenleben von vornherein wenig geeignet; sein buch ist auch mehr ein stapelplatz geistreicher paradoxien als eine wirkliche biographie. Kitton bringt zwar manches neue biographische material, aber seine darstellung ist trocken, seine auffassung mitunter philisterhaft und seine literarhistorische kritik oberflächlich. Das ganze buch macht keinen bedeutenden eindruck.

Digitized by Google

D.s stärke liegt gerade in der literaturgeschichtlichen würdigung von Dickens' werken. Nur ein so vorzüglicher kenner des englischen romans vor Dickens wie D. war imstande, alle die oft tief verborgenen fäden aufzudecken, die Dickens' romankunst nach so vielen richtungen hin mit seinen vorgängern verknüpfen. Dies war auch nach des verfassers eigener meinung seine hauptaufgabe; er hat sie, wie von ihm nicht anders zu erwarten war, glänzend gelöst.

In D. überwiegt allerdings so sehr der literarhistoriker über den biographen, daß der biographische teil seines buches dabei zu kurz gekommen ist. Er ist sehr knapp gehalten; größere ausführlichkeit der biographischen angaben wäre den meisten lesern gewiß erwünscht gewesen. D. betont zwar, daß er an biographischem stoff nichts wesentlich neues zu bieten habe; aber ein buch wie das vorliegende, das offenbar für einen größeren leserkreis als den der eigentlichen fachgelehrten bestimmt ist, soll doch einem solchen leserkreise alle anderen Dickens-biographien ersetzen, und braucht daher auch etwaige wiederholungen wichtigerer biographischer angaben aus andern werken nicht zu scheuen. Die knappheit des eigentlich biographischen teils im vorliegenden buche geht aber so weit, daß Dickens' schriftstellername Boz überhaupt nicht erwähnt, ja daß sogar — eine biographische todsünde — völlig mit stillschweigen übergangen wird, wann der dichter starb. Auch eine erklärung des ursprungs des namens Boz, nach Forster, oder die erwähnung des umstandes, daß Dickens' leiche im poetenwinkel der Westminsterabtei beigesetzt worden ist, und manches andere vermißt man in einer solchen für alle gebildeten bestimmten lebensbeschreibung nur ungern.

Doch werden wir für die biographischen lücken des buches reichlich durch seine sonstigen vorzüge entschädigt. Im eingangskapitel macht D. den verdienstlichen versuch, uns die in England um 1830, unmittelbar vor Dickens' erstem auftreten, herrschenden geistigen strömungen, die leitenden sozialen gedanken jener zeit, in einem großen gemälde eingehend zu schildern. In geschickter, fesselnder darstellung, die überhaupt das ganze buch auszeichnet, breitet er die ergebnisse seiner gründlichen studien auf jenen gebieten vor uns aus. Wir erhalten so eine klare vorstellung von der geistigen atmosphäre, aus der Dickens als schriftsteller hervorgegangen ist.

Daß Dickens durch seine werke nicht bloß unterhalten will,

Digitized by Google

sondern mit ihnen zugleich auch mehr oder weniger deutlich bestimmte tendenzen verfolgt, ist in vielen seiner romane oder kleineren erzählungen ohne weiteres sichtbar. Er fühlte sich nicht nur zum dichter, sondern auch zum reformator berufen und tritt als scharfer, oft leidenschaftlicher kämpfer gegen alle möglichen schäden des öffentlichen und sozialen lebens in England auf. D. faßt alle die verschiedenartigen, in Dickens' werken hervortretenden tendenzen zu einem einheitlichen gemälde zusammen. In politischer hinsicht war Dickens durchaus liberal, sogar radikal; aber in seinen sozialen anschauungen hat er sich auch reichlich von der konservativen gedankenwelt befruchten lassen. Liberal war Dickens als gegner der hochkirche und der aristokratischen regierungsform sowie als bekämpfer alles althergebrachten zopfes; aber von konservativer seite empfing er manche anregung zu seiner eifrigen gegnerschaft gegen die sozialpolitische unfruchtbarkeit des liberalen Manchestertums mit seiner losung des »laisser aller« auch gegenüber der sozialen not. Freilich kamen herkunft und jugendschicksale des dichters dieser richtung schon auf halbem wege entgegen; sein warmes werktätiges mitgefühl für die armen und elenden — allezeit ein hauptmerkmal seiner persönlichkeit — brachte er schon von vornherein gleichsam als patengeschenk für seine schriftstellerlaufbahn mit.

Dickens hat als sozialpolitischer schriftsteller keine eigenen neuen bahnbrechenden gedanken aufgestellt; er hat aber als versöhner der unteren stände mit der englischen kultur gewirkt, indem er, der große volksschriftsteller, den schon von seinen vorläufern ausgesprochenen gedanken von der lebensmacht der freude gerade zugunsten der freudlosen niederen schichten der gesellschaft in alle kreise seines volkes hineintrug.

Mit kapitel II beginnt der eigentlich biographische teil des buches und die besprechung der einzelnen werke des dichters, nur unterbrochen durch kapitel VI und IX. Ersteres bringt einen nochmaligen ausführlichen überblick über Englands soziale lage, diesmal um 1843. Das genannte jahr brachte dem britischen reiche besonders schwere erschütterungen; durch die schilderung dieser verhältnisse werden wir zugleich zu den im nächsten kapitel behandelten weihnachtsgeschichten hinübergeleitet[1]). In kapitel IX

[1]) Daß diese, besonders *A Christmas Carol*, obgleich es ein ganz von poesie durchtränktes märchen ist, und *The Chimes*, eine stark tendenziöse satire



Digitized by Google

entwirft D. ein gesamtbild von Dickens' persönlichkeit, und die drei letzten kapitel (XI—XIII) knüpfen wieder an des verfassers *Englische romankunst* an, indem sie, in ungefährem anschluß an das schon hier angewandte schema, die einzelnen bestandteile vorführen, aus denen sich Dickens' romankunst sowohl in ihrer literarischen abhängigkeit als auch in ihrer eigenart zusammensetzt. Eine sehr reichhaltige bibliographie und ein sorgfältig zusammengestelltes register bilden den abschluß des ganzen werkes.

Den kern von Dickens' schriftstellerischer eigenart erblickt D. mit recht in einer nur ihm eigenen seltsamen mischung von realismus und phantastik. Er war ein sehr scharfer beobachter der wirklichkeit, aber zugleich auch ein sehr subjektiv empfindender mensch und ein dichter mit einer fast unerschöpflichen einbildungskraft. Subjektivität und ein übermaß der phantasie beeinträchtigen oft die lebenswahrheit seiner gestalten. »Er war kein photograph der wirklichkeit, sondern der photograph der eigenen phantasie« (s. 274).

Die vereinigung von realismus und phantastik, dieser einander so widersprechenden eigenschaften, erkennt D. schon in Dickens' erstlingsroman, den *Pickwick Papers*. Ich glaube, daß gerade in diesem roman, aber auch vielfach in seinen übrigen werken, noch eine andere eigentümlichkeit unseres dichters erkennbar ist: seine neigung zum karikieren, sein hang zu komischen übertreibungen Auch dieser hang führte ihn von der wirklichkeit hinweg, aber nicht ihm selbst unbewußt, durch subjektive befangenheit oder durch das überströmen einer allzu üppigen einbildungskraft, sondern aus der ganz bewußten absicht heraus, eine möglichst kräftige komische wirkung zu erzielen.

Die wandlungen des künstlers Dickens während seiner schriftstellerlaufbahn erblickt D. in folgendem:

In seinen späteren werken tritt die komik mehr zurück; eine neigung zum düsteren, tragischen nimmt immer mehr überhand. Mit vorliebe macht er irgend ein geheimnisvolles verbrechen zum angelpunkt der handlung seiner letzten romane. Diese verwendung des geheimnisvollen verbrechens als romanmotiv ist gewiß aus dem gefühl des schwindens der dichterischen schöpferkraft zu erklären. Äußere mittel der spannung müssen in den späteren

---

gegen die damalige, vom Malthusianismus beherrschte nationalökonomische wissenschaft enthalten, war schon vor D. mehrfach festgestellt worden.

Digitized by Google

schriften ersetzen, was ihnen an der inneren kraft und der unmittelbaren frische der früheren werke fehlte[1]). Die handlungsführung der jüngeren romane ist nach D.s beobachtung sorgfältiger als die der älteren; der grund hierfür ist nicht nur die größere reife und die fortschreitende übung des romandichters, sondern auch wieder derselbe, der ihn veranlaßte, das geheimnisvolle verbrechen als romanmotiv zu bevorzugen: die geniale keckheit des entwurfs war ihm abhanden gekommen und mußte nun durch mühsame überlegung, oft nur notdürftig, ersetzt werden. Lehrhafte bestandteile drängen sich später stärker vor; Dickens fühlt sich noch mehr als zuvor als der große laienprediger, mit der aufgabe, getrennte klassen der gesellschaft zu versöhnen. Mit der lehrhaftigkeit nimmt allerdings auch die selbständigkeit des dichters gegenüber seinen vorläufern zu.

Unter diesen späteren romanen versteht D. alle romane des dichters von *Bleak House* (1852/53) an. Innerhalb des vorhergehenden zeitabschnitts, der Dickens' ganze schriftstellerische tätigkeit von seinen anfängen bis zu *Copperfield* (1849/50) als dem gipfel seiner kunst umfaßt, scheint mir D. den romandichter Dickens zu sehr als einheitliche, unveränderliche größe aufzufassen; er betont zu wenig die zunahme seiner künstlerischen reife während dieses zeitraums. Zwar erwähnt er, daß in den *Pickwick Papers* noch die herkömmliche derbe situationskomik vorherrscht, die in den folgenden romanen immer mehr der charakterkomik platz mache; aber er hebt nicht den weiten weg bedeutenden künstlerischen fortschritts hervor, der von jener doch vorwiegend äußerlichen und oberflächlicheren situationskomik bis zur tieferen, feineren und wertvolleren charakterkomik besonders in *Copperfield* geführt hat.

Daß Dickens eine bedeutende schauspielerische begabung besaß und auch schon früh als schauspieler in liebhabertheatern aufgetreten ist, wußten wir schon früher. Neu war mir aber bei D. der hinweis auf die einflüsse der bühne, die in Dickens' schaffen selbst zum vorschein kommen. Schon in den *Sketches,* aber auch in den andern werken, begegnen komische typen, die aus dem varieté, dem melodrama oder der posse herstammen. Auch in einem kunstmittel, das schon Fielding und namentlich Sterne an-

[1]) \gl. meinen aufsatz *Zur charakteristik von Ch. Dickens*, GRM. 6, 573 (1914).



Digitized by Google

gewendet haben, das aber Dickens zu besonderer feinheit ausgebildet hat: der durchwirkung der haupthandlung mit einer kleinen nebenhandlung, einem begleitmotiv, erkennt D. eine nachwirkung des theaters.

Sehr ansprechend ist D.s vermutung, so unheimliche gestalten wie Quilp in *Old Curiosity Shop* oder Uriah Heep in *Copperfield* seien nicht nur aus literarischen einflüssen zu erklären; sie seien vielmehr in der hauptsache verkörperungen der durch die schauermärchen einer kinderfrau genährten ängste der kinderstube, die in einem mit so ungewöhnlich lebhafter phantasie begabten, für das schauerliche besonders empfänglichen kinde, wie wir uns Dickens in seiner frühen jugend zu denken haben, unauslöschliche eindrücke auch auf sein ganzes späteres leben hinterlassen mußten.

Als romandichter hat Dickens nur wenig neue motive in die literatur eingeführt; aber schon in den *Pickwick Papers* tritt seine starke eigenart darin hervor, daß er alte wohlbekannte einzelmotive in ganz neuer mischung darbietet. Sonst zeigt sich ein romantechnischer fortschritt bei Dickens vielfach darin, daß ihm gelingt, was seine vorgänger vergeblich versucht hatten: so in *Oliver Twist* den seelischen vorgang im herzen der hauptperson (in diesem falle Fagins bei seiner verurteilung vor gericht) aus der beschreibung der nebenpersonen ahnen zu lassen. Hierher gehört auch die behandlung der massenszenen in der schilderung des antipapistischen aufstandes in *Barnaby Rudge*, wo auch gerade die besondere psychologie der masse mit vollendeter meisterschaft dargestellt wird.

Als neuerer zeigt sich Dickens auch, indem er, zuerst in *Christmas Carol*, seine realistisch-phantastische kunst folgerichtig zum realistisch-phantastischen märchen fortbildete. Er ist ferner der entdecker der künstlerischen seiten des neuzeitlichen industrielebens; er hat zuerst die fabrikstadt ästhetisch erschlossen und die eisenbahn künstlerisch verwertet. Vor allem ist er aber der darsteller des Londoner alltagslebens in der unendlichen fülle seiner verzweigungen; besonders gern verweilt er allerdings bei den Cockneys, als deren bekanntester und volkstümlichster vertreter der unsterbliche Sam Weller gelten darf.

Ungeheuer ist die mannigfaltigkeit der gestalten in Dickens' werken. D. schätzt ihre anzahl auf gegen tausend; ihnen allen leben einzuhauchen, sie so zu zeichnen, daß keine der andern völlig gleicht, daß jede noch irgend etwas nur ihr allein eigentüm-

Digitized by Google

liches an sich hat, ist allein, wie D. mit recht hervorhebt, eine künstlerische leistung von erheblichem wert.

Echt englisch ist Dickens in seiner ganz besonderen vorliebe für seltsame menschen; kein anderer dichter hat eine solche menge origineller käuze beiderlei geschlechts gezeichnet.

Sehr anzuerkennen ist es, daß D. nicht in den fehler so vieler anderer biographen verfallen ist, die sich in ihren helden verliebt und ihm gegenüber die kritische unbefangenheit verloren haben. D. verschweigt uns keineswegs die zum teil recht erheblichen schwächen seines dichters: seine oft recht billige sentimentalität und allzu üppig wuchernde rhetorik, seinen mangel an historischem sinn, der sich allerdings aus seinem bildungsgang erklärt, seine unfähigkeit, verwickeltere charaktere oder eine feinere psychologische entwicklung darzustellen. Auch der in England weitverbreiteten überschätzung von Dickens' einfluß als sozialer reformer tritt D. mit nachdruck entgegen.

Diese kurzen andeutungen mögen von dem reichen inhalt des buches wenigstens einen ungefähren begriff geben.

Freiburg i. Br., im August 1916. Eduard Eckhardt.

---

## SCHULGRAMMATIKEN UND ÜBUNGSBÜCHER.

Richard Ackermann, *A Practical English Vocabulary. Wortschatz und realien.* Für die mittleren und oberen klassen der höheren schulen. Mit einer karte von Großbritannien. München u. Berlin, 1915; R. Oldenbourg. XI u. 106 ss. Kartoniert M. 1,35.

Das vorwort (III—VIII) beschäftigt sich zunächst mit der streitfrage, ob für die aneignung des wortschatzes die dialogform und fortlaufender text oder die tabellen- und vokabularform vorzuziehen sei. Der verfasser entscheidet sich für diese, weil sie sich mehr für wiederholung und nachschlagen eigne, will aber am fuß jeder seite »erklärungen und ergänzungen, auch einfache sätze« geben, damit auch das verb zu seinem rechte kommt und belehrungen über realien und bürgerkunde geboten werden können. Ich huldige nun zwar der ansicht, daß das auswendiglernen der wörter, das bei diesem verfahren doch die hauptrolle spielt, nur im zusammenhange des satzes, der das wort mit fleisch und blut umkleidet, geschehen sollte: die hauptsache tut dabei eine vielseitige lektüre und das aufschreiben der einzelnen wörter bei der vorbereitung. Aber ich weiß, daß andere anderer ansicht sind in der meinung, daß dadurch die kenntnis des einzelnen wortes noch nicht genügend gesichert sei. Ich erkenne an, daß der verfasser mit erfolg bemüht gewesen ist, ein für die schule brauchbares hilfsmittel für sprechübungen herzustellen. Die abschnitte: I. School and Education, II. The House and the Family, III. In the Town and in the Country, IV. Travelling, V. Professions, VI. England, The English People

Digitized by Google

werden ausreichenden stoff für die behandlung in der schule liefern. Der 6. abschnitt schließt unter 15. *Abbreviations* mit *Xmas Christmas* (*kri'smɔs*) weihnachten. Ich vermisse hier die erklärung von *X*, die dem lehrer überlassen bleibt, wie denn überhaupt »das buch besonders in der ersten zeit nur unter führung des lehrers zu benutzen ist«. In der beziehung scheint mir der verfasser etwas zu weit gegangen zu sein, da die angaben des buches den schüler zu mißverständnissen verleiten können, wo das lobenswerte streben nach einer kürze, die überflüssiges zu vermeiden sucht, auch mehr oder minder notwendiges beseitigt hat. So findet sich zb. s. 3 *to put down for idleness* einschreiben: da das einschreiben auch für andere verfehlungen möglich ist, durfte hier »wegen trägheit« nicht wegbleiben. Die kürze hätte gefördert werden können, wenn der artikel the, a, an, der bei der verdeutschung unberücksichtigt bleibt, weggelassen wäre. Mitunter fehlt er, zb. s. 1 bei wood, coal, coke, wo er doch auch stehen könnte. S. 3 *to write in the rough (raf)* aufsetzen: genügt nicht; besser: im unreinen (ins unreine) schreiben. Ebenda *to write out a fair copy* rein schreiben: besser: im reinen (ins reine) schreiben. Ebenda to prompt einsagen (lies: einsagen): wahrscheinlich mundartlich für: einhelfen, vorsagen. — Bei der aussprachebezeichnung s. XI möchte ich *a* in *fār* von *ā* in *āsk*, *glāss* unterschieden sehen, namentlich mit rücksicht auf *draught* (u. dgl.), das durch *drāft* umschrieben wird; *ē* scheint mir für *care*, *there*, *bear* weniger zu passen als *ā*. Neben ɹ sollte auch das *r* zb. in *round*, *very* eine stelle finden. — S. 1, z. 2 v. u. *callisthenics (e')* freiübungen: vgl. s. 5: *Callisthenics (sté) (a kind of gymnastics for girls)* mädchenturnen; die beiden angaben decken sich nicht; *ste'* druckfehler für *spe'*. S. 4 abiturientenexamen: sollte durch abgangsprüfung ersetzt werden. Bei *Geometry* s. 5 ist *y* durch *i* umschrieben, ebenso das zweite *e* in *Genesis* und das erste *e* in *Ecclesiastes*; im ersten und zweiten falle würde ich *ɔ* vorziehen, im dritten ist *i* wohl nur druckfehler für *e*. In *Exodus* ist *u* nicht durch *ɔ*, sondern durch *a* zu umschreiben. S. 6 bei *Apocalypse* war die angabe der aussprache notwendig; ebenso bei *Resurrection* (*s* = *z*). S. 8 *perfect* (*pɔ'ɹfikt*): *i* in *-fikt* ist in *e* zu verbessern, ebenso bei *pluperfect*, wobei noch zu bemerken war, daß der ton auch auf die zweite silbe fallen kann. *future perfect* futur exakt: ich kenne bloß ein Futurum exactum; die verdeutschung konnte hier wegbleiben. *imperative* (*pīɹ*): druckfehler für (*pīr*). S. 11: nicht *hi-story*, sondern *his-tory*. Ebenda *the heir-apparent* (*ɛɹ ɔpɛ'rent*) thronerbe. Für ɹ ist hier wegen der bindung *r* zu setzen; *the heir apparent* bezeichnet zunächst nur den rechtmäßigen erben und erhält die bedeutung »thronerbe« erst mit dem zusatz *to the throne*. S. 12, z. 2 v. u. lies tributary statt tributtary. S. 13. *a frontier (fro'ntjer)*: bei Muret findet sich als aussprache *fro'ntjɪɹ*, auch frontī'r. S. 16 unten wäre vielleicht noch Puss-in-Boots Der gestiefelte kater anzugeben. — S. 17 unter dem strich: a castrated boar würde im interesse der schuljugend besser gestrichen. Ebenda: lies *quiekt* statt *quiekst*, *iaht* statt *yaht*, *blöken* statt *blöcken* (eine zeile vorher steht richtig *blökt*) (Duden). S. 18 *canary* (kən'ɛɹ): statt ɪ lies r. Diese und andere mängel der art werden sich hoffentlich in einer folgenden auflage beseitigen lassen.

Dortmund. C. Th. Lion.

Digitized by Google

Otto Menges, *The World War. Der weltkrieg.* Tatsachen, sätze, wendungen und wörter nebst aufgaben für aufsätze und vorträge (Deutsch und Englisch) für den gebrauch in schule und haus. Erster teil (bis März 1915). Zweiter teil (März bis Oktober 1915). Halle 1916, Hermann Gesenius. 56 ss. u. 44 ss.

Im vorwort sagt der verfasser: »Eine einfache übersetzung des der französischen ausgabe beigegebenen textes ins Englische schien mir, besonders aus zwei gründen, unzweckmäßig. Es ist wahrscheinlich, daß an einer und derselben schule sowohl der französische als auch der englische lehrer den völkerkrieg in den kreis seiner mündlichen oder schriftlichen sprachübungen ziehen möchte; da muß dann doch der inhalt einige abwechslung bieten. Auch wären bei einer überall wörtlichen übersetzung die grammatischen und stilistischen eigentümlichkeiten der englischen sprache, die der schüler mit recht nun einmal lernen soll, und die ihm deshalb nicht oft genug vorgeführt werden können, nicht in wünschenswertem maße und umfange zur geltung und einübung gekommen. So habe ich denn, indem ich freilich die ganze einrichtung des französischen buches auf das Englische übertrug, doch im einzelnen (besonders bei den nummern 1—31 und auch sonst gelegentlich) den deutschen text inhaltlich und auch der form nach ein wenig geändert und besonders die auch im französischen buche trotz der chronologischen anordnung zutage getretene gruppierung der kriegsereignisse im englischen buche noch strenger durchgeführt.

Für die sprachgemäße wiedergabe der technischen ausdrücke (deren kenntnis unsere wörterbücher uns zurzeit nicht vermitteln können) habe ich englische zeitschriften nach möglichkeit benutzt. Der inhalt des buches beruht aber ausschließlich auf den amtlichen deutschen und österreichischen quellen, so daß dieses buch, wie das französische auch, dem leser nichts bietet, was nicht kerndeutsch wäre.«

Das buch kann vorzügliche dienste im unterricht leisten, denn es ist wohl selbstverständlich, daß auch der lehrer der neueren sprachen rücksicht auf den weltkrieg nehmen wird. Ich selbst habe im anfang des krieges oft den schülern abschnitte aus *Gazette des Ardennes*, *Temps*, *Figaro*, *Times*, *Daily Mail* ua. vorgelesen und diese — natürlich wiederholt mit der nötigen kritik des inhalts — zu sprechübungen und schriftlichen arbeiten benutzt. Aber sehr häufig fehlte der passende stoff, und diesem mangel hilft das vorliegende buch in mustergültiger weise ab.

Auf der einen hälfte der seite steht der deutsche text und ihm gegenüber die übersetzung. Diese ist aber so gegeben, daß sehr häufig synonymische redensarten in klammern beigefügt sind.

Am ende der beiden hefte folgen »Allgemeine wendungen zum gebrauch in aufsätzen und beim sprechen und aufgaben für aufsätze«, zb. A pupil wants to join the army as a volunteer (Letter to the pupil's parents). State what we owe to our Emperor William II. How the European war (the international war, the world war) came about. The German navy in the world war. Our right to submarine war (war fare). Exploits of our submarines usw. (heft 1, s. 52 u. 53), und endlich am ende der bücher ein anhang »Kleiner englischer wortschatz für einen vaterlandsverteidiger« (heft I, s. 54) und eine liste zur aussprache schwieriger wörter (heft I, s. 42).

Gera (Reuß), August 1916. O. Schulze.

Digitized by Google

Wilhelm Swoboda, *Lehrbuch der englischen sprache für höhere handelsschulen.* II. teil: *Senior Book*; Part I: *Lehr- und lesebuch für den 2. jahrgang des englischen unterrichts.* Zweite, veränderte auflage, besorgt von dr. Hugo Grohmann, professor an der Wiener handelsakademie. Mit einem *Pictorial Plan of London* und 7 tafeln. Wien, Franz Deuticke, 1916. IV u. 188 ss. Preis geb. M. 2,80.

— — IV. teil. *Schulgrammatik der modernen englischen sprache*, mit besonderer berücksichtigung der geschäftssprache. Zweite, verbesserte auflage, besorgt von Hugo Grohmann. Wien, Deuticke, 1915. VIII u. 110 ss. Preis geb. M. 2,—.

Das *Senior Book* in 2. auflage schließt sich an das 1913 erschienene *Junior Book* an, das in bd. 48, s. 469 der Englischen studien besprochen worden ist. Unter *A.* werden *Texts and Exercises*, unter *B. Business Letters and Exercises* geboten. Bei den *Exercises* werden aufgaben über den inhalt des textes gestellt sowie sprachliche erklärung von ausdrücken und grammatischen erscheinungen gefordert, bisweilen ein besonderer abschnitt *Grammar* beigefügt. S. 150—174 folgen unter *C.* übersetzungen, denen die texte unter *A.* und *B.* zugrunde liegen. *D. Commercial Dictionary* (S. 175—187) stellt die im handelsverkehr gebräuchlichen ausdrücke zusammen. Der schöne plan von London und die abbildungen von Windsor Castle, The Houses of Parliament, The Tower of London, Tower Bridge, Royal Exchange and Bank of England, The General Post Office, Forth Bridge sind sehr dankenswerte beigaben, die zur empfehlung des buches dienen. Überhaupt wird es sich für höhere handelsschulen durchaus brauchbar erweisen. Ob ein wörterverzeichnis für die texte absichtlich nicht beigegeben ist? Es wird dem schüler damit etwas viel zugemutet. Auch für die angabe der aussprache hätte etwas geschehen können. So habe ich zb. zu meiner belehrung für s. 1, 10 *Argentina* im Muret nachgeschlagen. S. 5. 3, 4: *across der North Sea: der* ist wohl druckfehler für *the.* S. 44, 156 *anthropoid:* aussprache und angabe der bedeutung wäre erwünscht. S. 44, 166 *the rummest think:* statt *think* lies *thing; rum*, das dem *slang* angehört, müßte verdeutscht werden. S. 175 lies *accommodation* statt *accomodation.* S. 176 unter *agree to: we are agreed as to the conditions* wir sind einig. Diese kürzung der übersetzung will mir nicht gefallen, da dadurch mißverständnisse entstehen können; ebenso *my account agrees with yours* stimmt überein; u. dgl. mehr.

Die *schulgrammatik* ist offenbar aus der absicht hervorgegangen, das, was sich in den lehr- und lesebüchern in methodischem lehrgange an verschiedenen stellen findet, systematisch zusammenzufassen und damit ein für wiederholungen und befestigung des gelernten geeignetes hilfsmittel zu bieten, und war in der tat für die vervollständigung des lehrbuchs unentbehrlich. Die grammatik enthält das notwendige in übersichtlicher anordnung und entnimmt die beispiele dem Junior und Senior Book. Sie gibt auch anleitung für die behandlung der sprachlichen erscheinungen in englischer sprache, namentlich auch dadurch, daß den paragraphen meist eine übung (*Exercise*) und dazu eine antwort (*Answer*) beigegeben ist. S. 14, z. 9 ff. lesen wir in der antwort: *In the infinitive group "nothing to depend on" stands for the relative sentence "on which I could depend"* (mit bezug auf das beispiel: *I was alone in the world and had*

Digitized by Google

*nothing to depend on*). Hier fehlen wahrscheinlich infolge eines druckfehlers vor *stands* die worte *to depend on*, das subjekt zu *stands*. S. 43 und 44 ist für das beispiel *He read about a turtle being found* u. dgl. nur die tatsache angegeben, daß statt »des besitzanzeigenden fürworts das persönliche und statt des genitivs der objektiv« steht. Eine erklärung der konstruktion wäre erwünscht. Im anhange findet sich unter C. s. 108—110 ein verzeichnis der starken und der unregelmäßigen schwachen verben: es ist dabei unterlassen, die deutsche bedeutung anzugeben, was mir für die schüler für die einprägung der verben unerläßlich scheint.

Dortmund, den 1. März 1916. C. Th. Lion.

---

Ph. Wagner und E. Borst, *Lehr- und lesebuch der englischen sprache.* Fünfte auflage, für den elementarunterricht neu bearbeitet. Mit bezeichnung der aussprache nach den grundsätzen der International Phonetic Association und einem plan von London. Stuttgart 1914, Adolf Bonz & Comp.

Die verf. sagen in der einleitung: »Das lehr- und lesebuch erscheint hier in völlig neuer bearbeitung. Es hat sich nämlich bei der neuen auflage als zweckmäßig erwiesen, alles, was über den unterrichtsstoff der klassen IV—VI unserer realistischen schulen hinausgeht, auszuscheiden und in eine besondere grammatik für die oberstufe zu verweisen, die in gedrängter form eine zusammenhängende übersicht der wichtigsten syntaktischen erscheinungen geben und im lauf dieses sommers erscheinen wird. Wir haben uns zu dieser zweiteilung um so leichter entschlossen, als nach dem neuen lehrplan sich auch in den drei obersten klassen in der hand der schüler eine grammatik befinden soll, die naturgemäß nicht mehr die der elementarstufe sein kann, ganz abgesehen davon, daß die übungssätze und die lesestücke für die oberstufe überflüssig erscheinen.«

Nach einer erklärung der verwendeten lautzeichen folgen in den ersten 25 lektionen (s. 1—45) übungssätze, und zwar in lektion 1—10 solche mit darunterstehender phonetischer umschrift. Die sätze sind einzelsätze, doch empfehlen die verf., sobald wie möglich gedichte und zusammenhängende lesestücke des folgenden teiles, die zum teil auch mit umschrift versehen sind, heranzuziehen. Dieser vorschlag ist durchaus zu billigen, nur möchte ich empfehlen, in einer neuauflage einzelne zusammenhängende stücke gleich mit nach vorn zu setzen und englische fragen darüber anzuschließen. Die erfahrung lehrt zur genüge, daß zusammenhängendes sich viel leichter behalten läßt als einzelsätze.

Der zweite teil, s. 46—192, bringt gedichte und lesestücke, denen sich auch deutsche stücke zum übersetzen anschließen, und "Questions" und "Exercises" mannigfacher art.

Der dritte teil gibt die vokabeln (mit lautschrift) zu den vorhergehenden stücken und die darin behandelten grammatischen punkte in klarer, knapper fassung.

Das buch verdient die beachtung aller fachgenossen und ist als ein gutes hilfsmittel für den englischen unterricht warm zu empfehlen.

Dem in der vorrede ausgedrückten wunsche der verfasser gemäß mache ich auf einige punkte aufmerksam.

In betreff der aussprachebezeichnung (s. X—XIII) möchte ich den vorschlag machen, immer nur von einem geschlossenen und einem offenen vokal

Digitized by Google

zu sprechen. Ich würde demnach in einem schulbuche den ausdruck »mittellaut«, zb. mittellaut zwischen *i* und *e*, *u* und *o* (s. X) meiden (den, wie ich wohl weiß, auch andere anwenden), und ich würde für die schule in wörtern wie *high* und *house* den zweiten bestandteil des diphthongen einfach als offenes *i* und *u* ansetzen [1]). Bedenklich ist es dabei, deutsche wörter zum vergleich heranzuziehen. In den wörtern »kaiser, haus« spreche ich *a* und offenes *e* (kein *ä*) und *a* und offenes *o* (kein *ɔ*), während andere den zweiten bestandteil als geschlossenes und andere ihn als offenes *i* und *u* sprechen. Ebenso höre ich in »mut« oft ein offenes *u*, während es in der aussprache anderer geschlossen ist. Dasselbe läßt sich von dem *i* in »ich bin und kirche« sagen. Bei dem *e* hat sich aber noch eine besondere gewohnheit herausgebildet, die ich nicht billigen kann. Ich kann ein *e* mit straffer zunge sprechen und bekomme dann den geschlossenen *e*-laut, wie wir ihn gewöhnlich in den deutschen wörtern *see* und *tee* hören, und der bekanntlich dem Englischen fremd ist. Das Englische kennt nur einen offenen *e*-laut, dh. ein *e*, das mit schlaffer, nicht gespannter zunge gesprochen wird, aber durchaus nicht *ä*-haltig ist. Diesen laut haben wir in den wörtern *get*, *egg*, *bed*, *head*, *let* ua. Die verfasser führen dies auch an. Wenn sie jedoch hinzusetzen wie im deutschen »helfen«, so heben sie die ganze sache wieder auf, denn in »helfen« wird doch wohl in den meisten gegenden Deutschlands ein *ä* gesprochen. Dasselbe wäre von Schröers bestimmung in seinem wörterbuche (Grieb-Schröer) zu sagen, wenn er den laut dem *e* in deutschem »bett« gleich setzt. Wenn ferner auf s. XIII das englische *r* als »zungenspitzen- (dentales) *r*« bezeichnet wird, so war doch auch die bemerkung nötig, daß es (nach der ansicht unserer meisten phonetiker) nicht gerollt wird.

Dies sind die veränderungen, die ich für die seiten X—XIII »die erklärung der verwendeten lautzeichen« vorschlage.

Sonst sind mir in dem buche nur wenige stellen aufgefallen, die einer verbesserung bedürfen. S. 217 muß bemerkt werden, daß auch *most* unter umständen den artikel bekommen muß. S. 233 würde ich schreiben »zur hervorhebung des subjekts« anstatt zur verstärkung des subjekts. S. 237 halte ich die bemerkung, daß in einschränkenden relativsätzen subordination und in erläuternden relativsätzen koordination stattfindet, für durchaus überflüssig, nachdem die ausdrücke »einschränkend« und »erläuternd« erklärt worden sind. Zudem wird die sache dadurch nicht klarer.

Gera (Reuß), März 1916. O. Schulze.

---

## SCHULAUSGABEN.

1. Dickmann und Pariselle, *Französische und englische schulbibliothek.* Leipzig, Renger.

180 A. *Under Drake's Flag. A Tale of the Spanish Main* by G. A. Henty. Für den schulgebrauch bearbeitet von Rob. Huppertz, Oberlehrer an der oberrealschule mit reform-realgymnasium in Cöln. Mit 2 abbildungen. 1915. Geb. preis M. 1.—. Hierzu ein wörterbuch. Geh. preis M. 0,30.

[1]) Wie es ja auch in der angewandten aussprachebezeichnung geschieht.

Digitized by Google

Das bändchen enthält einen auszug aus der erzählung Hentys *Under Drake's Flag*. Die fahrt Drakes zu den spanischen besitzungen in Mittelamerika und zum Stillen Ozean und schließlich die vernichtung der unüberwindlichen flotte werden geschichtstreu in großen zügen geschildert. Die erzählung gewinnt besonderes interesse durch die verknüpfung mit dem geschick des Ned Hearne, dem sohne des schulmeisters eines dorfes in der nähe von Plymouth, der, fünfzehn jahr alt, mit seiner schwimmkunst und heldenmütigen tat die aufmerksamkeit Drakes auf sich lenkt und diesen dann auf seinen fahrten begleitet, dabei in wunderbarer weise den größten gefahren siegreich entgeht. Ich habe das buch mit großem vergnügen gelesen und glaube wie der herausgeber, daß es bei den jugendlichen lesern großen eindruck machen und viel beifall finden wird.

Die biographische einleitung gibt über den verfasser Georg Alfred Henty (1832—1902) erwünschte auskunft. Die anmerkungen (s. 89—102) bieten die nötigen erläuterungen zu den eigennamen, auch zu *buccaneers* und *adventurers* u. dgl. Zu 21, 37 wird *Shrove-Tuesday* s. 92 einfach durch Fastnacht erklärt. Dadurch wird natürlich bloß die neugier rege, wie das zustande kommt, die ich mir bei der gelegenheit befriedigt habe: möge der herausgeber ein gleiches tun und in der nächsten auflage den schülern die mitteilung darüber nicht vorenthalten! Auf derselben seite findet sich ein spiel des druckfehlerteufels, der in seiner bosheit den *Pacific Ocean* verhältnismäßig sturmreif erklärt. Das wörterbuch habe ich geprüft und ausreichend gefunden. In der umschrift ist mit i alles mögliche bezeichnet; so ist zb. die angabe 'ɪtvɪl für *evil* nicht dem sachverhalt entsprechend, richtig wäre ɪtvl. Auch das i für die adverbialendung u. dgl. scheint mir nicht zutreffend. Das schwache r ist auch hier nicht bezeichnet (zb. ɪ'tɜɪnl für *eternal*), und 'juərəp für *Europe* halte ich für unrichtig, dafür müßte 'juɪrəp gesetzt werden. Doch das sind kleinigkeiten, zum teil der art, daß man darüber anderer ansicht sein kann, die dem wert des buches, das mir zur schullektüre wohl geeignet scheint, keinen eintrag tun. S. 1 z. 20: statt *who where soldiers* lies *who were soldiers*.

Dortmund, 1. August 1914. C. Th. Lion.

---

182A. Keith J. Thomas, *Personal Power*. Ausgewählt und für den schulgebrauch erklärt von M. Weyrauch. 1915. IX + 66 ss.

Die vorliegende auswahl bringt zum erstenmal einige kapitel aus dem bei Cassell & Co. (London) im jahre 1912 erschienenen werke *Personal Power* von Keith J. Thomas, der dem redaktionsstab der bekannten Londoner zeitung *The Daily News and Leader* angehört. Einen vollständigen abdruck des 304 seiten umfassenden werkes verbot schon die rücksicht auf die voraussetzungen des schulmäßigen unterrichts. Doch ist der versuch unternommen worden — und zwar, wie die ausdrückliche zustimmung des verfassers beweist, mit erfolg und in dessen sinne —, die auswahl der kapitel und innerhalb dieser der einzelnen abschnitte so zu treffen, daß trotz der verkürzung anlage und geist des originals deutlich zu erkennen sind. Das buch zerfällt in drei teile: Part I: Power in the Making (Wege zum können), daraus ist abgedruckt: The Gift of Power (kap. I), Every Man his own Mind-maker (kap. II), The Tyranny of Doubt (kap. III), Keys to Happiness (kap. IV). Part II: Power in Use

Digitized by Google

(Angewandtes können), daraus hier entnommen: Planning for Success (kap. V), How to get Good Luck (kap. VI). Part III: Pleasures of Power (Die freude am können), mit zehn kapiteln, von denen die vier folgenden ausgewählt sind: The Joy of Labour (VII), Achievement (VIII), The Riddle of Life (IX) und Success (X).

Der herausgeber will durch den vorliegenden auszug denen entgegenkommen, die, grundsätzlich keine gegner philosophischer schullektüre, sich doch scheuen, die schüler unvermittelt an schriftsteller wie Locke, Hume, Mill, Carlyle oder Ruskin heranzuführen. Der schlichte stil von Keith J. Thomas ermöglicht es auch, sein werk auf der oberstufe unserer höheren schulen als klassen- oder privatlektüre zu lesen. Der umfang der auswahl ist so bemessen, daß das bändchen bei etwa drei stunden wöchentlich bequem in einem halben jahre erledigt werden kann.

Die anmerkungen (s. 47—66) beschränken sich im wesentlichen auf sacherklärungen, die zugleich zur weiteren beschäftigung mit den einschlägigen fragen anregen sollen. Besonders wertvoll sind die zahlreichen hinweise auf J. St. Mill, Carlyle, Emerson, Shakespeare, Goethe und Schiller.

Die verfasser des jedem kapitel vorgedruckten mottos sind nur zum teil in den anmerkungen erwähnt, es fehlen Wordsworth, Sallust, Epicharmus, Christopher Smart und Rubáiyát of Omar Khayyám. Nicht überein stimme ich mit dem herausgeber in der erklärung des weiblichen geschlechts bei den namen der schiffe (anm. 2, 9). — Anm. s. 52 z. 11 v. o. lies: *5, 5* st. 5, 10. — Anm. s. 53 z. 7 v. o. lies: *43, 36 f.* st. 43, 36. — Ib. z. 14 v. o. ist vor 14, 3 einzuschieben »text«. — Ib. z. 2 v. u. lies: *12 f.* st. 12. — Anm. s. 55 z. 17 v. o. lies: *23 f.* st.: s. w. u. — Anm. s. 61 z. 17 v. u. lies: *26, 9 f.* st. 26, 9. — Ib. z. 8 v. u. lies: *27, 6* st. 27, 5. — Im verzeichnis der eigennamen (s. 66) ist hinter Napoleon *3, 22* st. 3, 32 und hinter Neptune *43, 37* st. 43, 47 zu lesen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

184 A. A. Gordon Stables, *Westward with Columbus.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von F. H. Schild. 1915. IV + 138 ss. 8°. Pr. M. 1,20.

Das vorliegende bändchen ist eine stark verkürzte bearbeitung des im verlage von Blackie and Son in London erschienenen buches *Westward with Columbus* von dem marinearzt Gordon Stables, dem die englische jugendliteratur mehrere anziehend geschriebene erzählungsbücher für knaben verdankt.

Die umfangreiche erzählung gliedert sich in drei abschnitte, von denen der erste die jugendzeit und die frühen mannesjahre, der zweite die erste entdeckungsfahrt und der dritte die übrigen fahrten des Kolumbus behandelt. Für die zwecke der schullektüre wurden daraus die interessantesten ausgewählt, nämlich diejenigen, die die entdeckungsreisen des helden zum inhalt haben. Durch diese auswahl ist der zusammenhang der erzählung, das verständnis des Inhalts und der genuß des lesens in keiner weise beeinträchtigt.

Da nun über das leben und die schicksale des Kolumbus die größte unklarheit herrscht, so war hier der dichterischen phantasie ein weiter spielraum gelassen. Gordon Stables hat es verstanden, wahrheit und dichtung, geschichtliche tatsachen und eigene erfindung in glücklicher weise zu verbinden, und so

Digitized by Google

eine erzählung geschaffen, die dem geschmack und dem empfinden der jugend in hohem maße gerecht wird, aber — das darf man sich nicht verhehlen — auf historische treue keinen anspruch macht. Der verfasser kennzeichnet seinen standpunkt an einer stelle seines buches selbst mit den worten: "History without romance is to me as rusty as old chain-armour, as dusty as lawyer's parchment, as insufficient and unsatisfactory as roses made of paper." Gordon Stables weiß ganz genau, was seinen jugendlichen lesern besonders gefällt, was ihr interesse erregt und ihrem natürlichen drang nach dem abenteuerlichen und wunderbaren entgegenkommt. "I have tried," sagt er in der vorrede, "to steer clear of all the things that youths do not like, and I have told the story in language as plain and simple as any I can command."

Unter diesen umständen und mit der nötigen vorsicht in bezug auf den geschichtlichen wert der darstellung ist das bändchen für die schüler der mittelstufe unserer höheren schulen eine geeignete lektüre, um so mehr, als die geschichte der entdeckungen, die zum pensum der tertien gehört, durch die erzählung eine dankenswerte ergänzung findet.

Im text ist s. 16 z. 28 ein komma hinter "to weep" einzuschalten, s. 30 z. 2/3 ist "Watlings *Island*" st. "Watlings *Islands*" zu lesen. In dem »Verzeichnis zu den anmerkungen« (s. 137 und 138) muß hinter *Honduras coast: 115, 5* st. 15, 5 gelesen werden und vor *Miguel* (s. 138) fehlt *St.*

Die anmerkungen erklären vor allen dingen die ausdrücke, die sich auf das seewesen beziehen, wie *caravel, knot* or *nautical mile, lateen sail, ton, the variation of the compass, point, lee low, watch* (die sieben wachen an bord, 46, 17), *tornado, league* ua. Alle spanischen und italienischen ausdrücke werden übersetzt. Daneben finden sich eingehende ausführungen über geographische und personennamen. Neu wird manchem die notiz über Girolamo Benzoni sein, der 1519 in Mailand geboren war, 1541 nach Amerika kam und dort vierzehn jahre lang blieb. Er schrieb eine *Historia del mondo nuovo* (Venedig 1565), in der er die anekdote vom ei des Kolumbus erzählt.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

3 D. *Historical Biographies* by Gardiner. Für den schulgebrauch erklärt von direktor professor G. Wolpert. 8. aufl. Mit 7 abbildungen und 1 stammtafel. 1914. Geb. Hierzu ein anhang. Geh. preis M. 1,30.

Der band ist bisher in reihe A (prosa) nr. 82 mit anmerkungen und wörterbuch und zugleich als einsprachige ausgabe erschienen. Es kommt nun eine ausgabe hinzu, worin anmerkungen und wörterbuch so miteinander verbunden sind, daß sie sich als fortlaufende präparation eng an den text anschließen. Es bleibt der beurteilung der leser überlassen, welcher der drei verschiedenen bearbeitungen sie für ihre schüler den vorzug geben: die entscheidung wird manchem nicht ganz leicht fallen, weil jedes verfahren seine besonderen vorzüge hat. Für den wert des bandes im allgemeinen legen die vielen davon notwendig gewordenen auflagen ein beredtes zeugnis ab. Bei der vorliegenden ausgabe hat der herausgeber in der behandlung der fortlaufenden präparation von etymologischen hinweisen abgesehen, weil er diese der mündlichen unterweisung durch den lehrer überlassen wollte und sodann ganz mit recht von erläuterungen in der fremden sprache, weil dafür schon die einsprachige ausgabe vorhanden war. Es scheint mir fraglich, ob für

Digitized by Google

etymologische hinweise in der lektürestunde zeit übrigbleiben wird; wenn nicht, würden sie wahrscheinlich ganz unterbleiben. Ob das aber gut ist, ist ebenfalls eine frage, über die sich streiten läßt; ich würde darin keinen großen schaden sehen. Diese hinweise lassen sich vielleicht besser mit dem grammatischen unterricht, der ja auch wortkenntnis notwendig macht, verbinden. Von der präparation ist vor allem zu verlangen, daß sie jedes dem schüler möglicherweise unbekannte wort enthält. Auf diese vollständigkeit hin habe ich sie geprüft und zuverlässig befunden. Die umschrift von magistrate (s. 7 des anhangs zu 6, 15) in 'mædʒistrit zeigt denselben mißbrauch des i, den ich bei der besprechung des bandes 180 reihe A erwähnt habe; für das zweite i wäre doch wohl ə oder æ zu setzen. Zu s. 15, 32 ist *the duke of Norfolk* in der Präparation ohne weitere erklärung geblieben, obgleich gerade die dabei angeführten worte Mores wohl dazu gereizt hätten: wurde doch die hinrichtung des herzogs von Norfolk, der ebenso wie More, der ungnade des königs verfallen war, nur durch den kurz vor der dazu festgesetzten zeit eingetretenen tod Heinrichs VIII. verhindert! S. 39 der präparation: 53 • 3 statt *fault* (ɔ·) lies fault (ɔɪ). Zu 17/18. '*mismanagement* schlechte führung' würde ich 'Mißgriffe' zusetzen, weil sich schlechte führung für die textstelle nicht zur übersetzung eignet. 19. '*united* (juɪ'naitid)'. Ich würde die umschrift juɪ'naitəd vorziehen. '*detestation* abscheu, haß.' Für die textstelle paßt besser verabscheuung. 54, 1. '*extravagance* übermaß, übertriebenheit'. Besser wohl: überschreiten des gehörigen maßes, verschwendung; für die stelle paßt die bedeutung verschwendung.

Dortmund, 3. August 1914. C. Th. Lion.

---

## 2. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.* Leipzig, Freytag; Wien, Tempsky.

*Modern English Essays.* Selected and annotated for the Use of Schools by Richard Ackermann, Ph. D., kgl. gymnasialdirektor in Nürnberg. With 8 Illustrations. 1914. 132 ss. Anmerkungen dazu 35 ss. Pr. M. 1,50.

Der herausgeber wünscht die auswahl aus den English Essayists of the XIXth Century durch essays aus der letzten vergangenheit zu ergänzen und damit den schülern eine gelegenheit zu geben, »die gute moderne prosa in den essays aus den letzten dreißig jahren und dadurch die bestrebungen und die kultur des heutigen Englands zu studieren«. Nach den *Biographical Sketches of Authors* s. 5—7 folgen: I. *Essays Moral and Educational* s. 9—55, II. *Literary Essays* s. 56—89, III. *Miscellaneous Essays* S. 90—131.

Das buch erscheint mir im ganzen seinem zwecke wohlentsprechend; ich habe die essays mit befriedigung gelesen, insbesondere zb. gleich den ersten abschnitt *Old and New-fashioned Notions about Education by the late Professor* Friedrich Paulsen. Ich bin durchaus der ansicht, daß man wohlberaten ist, wenn man dem rate des verfassers folgt, wenn er sagt (s. 11, 6 ff.): *My counsel is to return to the* "educatio strenua", *the sterner and severer training of former days, and to dismiss, once for all,* "*the theorists of over-work and coddling*". Er stellt dann drei große imperative als wegweiser für die erziehung hin: *Learn to obey! Learn to apply yourself! Learn to repress and to over-*

Digitized by Google

*come desires!* Der ganze aufsatz richtet sich jedoch an die, die die erziehung leiten, nicht an die, die als schüler noch erzogen werden sollen, und es wäre vielleicht durchaus im sinne des verfassers gehandelt, wenn das wort *over-work* (überbürdung) nicht vor den schülern lautbar würde. Auch die drei an die schüler gerichteten imperative sind in der weise abgehandelt, daß bedenken der eltern und lehrer, die sich dagegen erheben könnten, beschwichtigt werden. Die aufnahme des aufsatzes läßt sich vielleicht damit entschuldigen, daß die essays nur in der obersten klasse gelesen werden können, wo die schüler schon immerhin so weit gereift sind, daß sie über die aufgaben der erziehung nachzudenken anfangen können. Aus dem zweiten abschnitt *Welloon, The Early Training of Boys in Citizenship* möchte ich einige stellen herausheben, die für die gegenwart charakteristisch sind, zugleich um zu zeigen, daß die essays wohl das interesse fesseln können. Der verfasser betont die pflicht, die jugend in den gesetzen bürgerlicher zucht und der pflichten gegen den staat zu erziehen. Er führt fälle an, wo der staatsbürger oft vergißt, was er dem staate schuldig ist. *He pays taxes and rates, perhaps, although in a grudging spirit. He submits, but submits unwillingly, to a few restrictions upon his self-will.* But too often he resents and resists the mere suggestion of bearing arms for the safety or the honour of his country (s. 19). Ferner s. 21, 7 ff.: "What is the security, if there is any, that the British Empire, as it has risen like other empires, so will not like them gradually decay?" S. 24, 7 ff. finden wir bemerkenswert: "True citizenship ... will not be unmindful of international rights and duties. It will look upon diplomatists as sent abroad not to lie, ... but to speak the truth, in their country's behalf ... It will welcome every opportunity of promoting a sympathetic understanding among the nations of the world." Unter den grundsätzen, die der verfasser zum schluß aufstellt, möchten wir den zweiten hervorheben: "That the testimony of history shows how empires whether ancient or modern, have expanded and flourished in such degree as they have obeyed, and have declined and decayed as they have violated, the laws of truth and righteousness." Die in englischer sprache abgefaßten anmerkungen sind dem standpunkte der schüler, für die sie bestimmt sind, angemessen; sie beschränken sich auf das notwendigste und charakteristische, auch in der worterklärung. Mitunter hätte, wo ein mißverständnis des textes zu befürchten ist, etwas mehr gegeben werden können; zb. mußte s. 31, 4 für *in no time* die sonst mögliche übersetzung 'zu keiner zeit' verhütet werden (in kürzester zeit, sogleich, alsbald). Die anmerkung zu 22, 3 würde besser zu 22, 9 gegeben, da dort gerade die worte *duty that England expects every man to do* vorkommen. 22, 18 "*grit*, a collective = minute particles of stone or sand; in colloquial speech = firmness of character, indomitable spirit or pluck." Die bedeutungsentwicklung wird daraus nicht klar, besser wäre: "gross-grained, hard sandstone, *fig.* firmness of character", etc. Zu 51, 18 wird s 9 der anmerkungen *with bated breath* erklärt, während der text *the bated breath with which* bietet, wofür die angegebene übersetzung 'atemlos' nicht paßt. Zu dem ziemlich ungewöhnlichen *told off* des textes 28, 15 wäre die angabe der bedeutung (abgezählt, abgesondert, ausgewählt) erwünscht. Anm. s. 25 zu 116, 32: "*cheek by jowl* = side by side". Dadurch wird die wendung nicht

Digitized by Google

erklärt, da die bekanntschaft mit dem worte jowl (*džoul*, auch *džaul* [fam. = cheek]) nicht vorauszusetzen ist: "with the cheeks together, i. e. close together."

Dortmund. C. Th. Lion.

---

Charles Dickens, *Selected Chapters from the Pickwick Papers*. Für den schulgebrauch herausgegeben von Vinzenz Meindl, professor an der k. k. staatsoberrealschule in Linz. Mit einem titelbilde. 1914. 133 ss. Anmerkungen dazu 21 ss. Pr. geb. M. 1,20.

Der herausgeber stellt im eingange seines vorworts die behauptung auf, daß von den vielen werken, die Ch. Dickens geschrieben hat, die *Pickwick Papers*, das *Christmas Carol* und *David Copperfield* wohl auch in Deutschland am meisten gelesen würden. Ob das für die *Pickwick Papers* noch jetzt zutrifft, weiß ich nicht. In den schulen haben insbesondere noch *The Cricket on the Hearth* und die *Sketches* eingang gefunden. Dann sind noch schulausgaben von *The Chimes* vorhanden und *Personal Experiences of Nicholas Nickleby in Squeers' School* (vgl. Engl. Stud. 47, 452), ferner *Little Dombey* from *Dombey and Son* (vgl. Engl. Stud. 49, 445). Unter den viel gelesenen wäre etwa noch *Oliver Twist* namhaft zu machen. Meindl findet es nach seiner aufstellung begreiflich, daß die Pickwick Papers auch unserer jugend zugänglich gemacht werden. Das ist jedoch eine schlußfolgerung, die nicht für alle fälle zutrifft: es ist möglich, daß ein übrigens vortreffliches buch für die schule weniger geeignet ist. Meindl hat dabei unerwähnt gelassen, daß bei Velhagen & Klasing schon 1907 eine ausgabe von *Twelve Chapters from the Pickwick Club by Ch. Dickens*, hg. von prof. dr. W. Röttiger, erschienen ist. Für die schule entsteht immer die frage, ob die zeit, die auf die lektüre eines abschnitts verwandt wird, nicht besser in anderer weise ausgenutzt werden kann. Hier dient zb. s. 99 der ausgabe Meindls unter der überschrift *Some Account of Eatanswill* der auseinandersetzung, daß ein Eatanswill auf keiner karte zu finden ist. Es lasse sich mit grund annehmen, daß der name in bestimmter absicht erdichtet sei. Wenn dafür eine ganze seite verbraucht wird, so scheint mir doch die schulzeit zu kostbar, um sie mit solcher darstellung zu vertrödeln. Auf der anderen seite enthalten jedoch die ausgewählten kapitel so viel köstlichen humor und so treffende schilderung des lebens der damaligen zeit, daß sie auch die jugend fesseln und belehren können. Die anmerkungen sind angemessen in ihrer beschränkung auf sachliche erklärungen und sprachliche besonderheiten: bei Eatanswill hätte erwähnt werden können, daß es als Typus der sog. *rotten boroughs* dienen soll. Im texte s. 11/12 wird abgebrochen *product-ion*, s. 16, 12/13 *reflect-ion*, für die aussprache sicherlich unzweckmäßig und wegen der trennung von stamm und endung nicht erforderlich. S. 6, 12 lies *Humphrey* statt *Humphry*. S. 8, 2 statt *liht* lies *light* oder *little (?)*. S. 20, 15 statt *occured* lies *occurred*. S. 74, 14 lies *Mr.* statt "*Mr.* S. 118, 11 lies "*said* statt *said*. S. 94, 22 lies *must* statt *mus*. S. 120, 6/7 sollte nicht *mo-reover* gebrochen werden, sondern *more-over*. Die anmerkungen vertragen bei ihrer beschränkung hin und wieder eine erweiterung, zb. zu s. 14, 19: *he would not say haberdasher*, s. 80, 16/17: *certificates of her having been brought up in the way she should go when young*, s. 87, 26: *inoculated Dingley Dell with a fever of excitement*. S. 3 z. 11 der anmer-

Digitized by Google

kungen lies *Vice-* statt *Vise-*. S. 5 z. 6 lies *i*-laut statt *J*-laut. S. 5 zu 18, 20: *believe as = believe that an informer* ist unklar. Besser wäre *believe as; as* vulgär für *that*. S. 7 zu 25, 22: *bottle stands — pass it round*. Dazu hätte bemerkt werden können, daß die flaschen in untersätzen stehen, die unten mit plüsch gefüttert sind, damit sie auf dem tische weitergeschoben werden können, ohne die politur zu verletzen. S. 9 zu 37, 17 lesen wir "*transportation;* deportation, überführung in eine strafkolonie, um dort als verbrecher zu leben." Unfreiwillige komik: es ist doch wohl nicht die absicht, daß die deportierten in der kolonie ihr verbrecherleben weiterführen sollen; wir wollen uns vielmehr der hoffnung hingeben, daß sie sich dort bessern. S. 13 zu 86, 5 *missed fire*, versagen usw.; lies versagt. Ein dankenswertes verzeichnis der eigennamen (mit angabe der aussprache) und anmerkungen macht den beschluß.

Dortmund. C. Th. Lion.

---

Mary Macleod, *The Shakespeare Story-Book*. Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von Franz H. Schild. 144 ss. 1914. Pr. geb. M. 1,20.

Das bändchen enthält fünf von den sechzehn erzählungen des *Shakespeare Story-Book* der verfasserin, und zwar von den komödien *The Merchant of Venice*, von den tragödien *Hamlet, King Lear, Macbeth*, von den romantischen schauspielen *The Tempest*, die als nach bedeutung und stoff typisch für die schullektüre ausgewählt wurden. Man hat ja schon vielfach *Charles Lamb, Tales from Shakespeare* für die schullektüre herangezogen; es ist jedoch als vorzug der Macleodschen erzählungen hervorzuheben, daß sie ein vollständigeres und genaueres bild des ganges der handlung geben, als dies bei Lamb der fall ist. Der wert der darstellung der verfasserin wird besonders dadurch erhöht, daß sie an vielen stellen den dichter selbst zu worte kommen läßt. Zweckmäßigerweise sind die einzelnen erzählungen in abschnitte geteilt, so zerfällt zb. *The Merchant of Venice* in die abschnitte *A Merry Bond, The Three Caskets, 'Revenge!', A Pound of Flesh, The two Rings*. — Die anmerkungen beschränken sich auf das notwendigste. Sie treten vornehmlich für die aus Shakespeare entlehnten stellen ein. In rücksicht darauf, daß das bändchen als klassenlektüre für die mittleren klassen (als privatlektüre für die oberen klassen) bestimmt ist, hätte wohl etwas mehr für die worterklärung geboten werden können: zb. konnten gleich die ersten worte auf s. 5: *Shunned, hated, despised, insulted, the Jews* ... anlaß zur besprechung des verhältnisses dieser vier verben zueinander, unter mitteilung ihrer bedeutung geben. Eine dankenswerte beigabe ist die aussprache der eigennamen auf s. 141: es ist jedoch sehr auffallend, daß der herausgeber dabei den namen *Macleod* zu erwähnen vergißt, dessen aussprache ich mir erst aus Muret habe holen müssen (*mæk-laud'*).

Dortmund, November 1914. C. Th. Lion.

---

Captain Marryat, *Masterman Ready*. In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. M. Lederer. 147 ss., dazu anmerkungen s. 148—157. 1913. Pr. geb. M. 1,50.

Der herausgeber hat die 67 kapitel des Originaltextes auf 47 beschränkt und außerdem innerhalb der einzelnen kapitel viele kürzungen vorgenommen. Nach den heute darüber herrschenden ansichten der lehrerwelt, die einen text



Digitized by Google

zu haben wünscht, der sich im laufe eines halben jahres bewältigen läßt, war das notwendig, und er hat einen text hergestellt, der eine lücke nicht wahrnehmen läßt, mit dem man also zufrieden sein kann. Früher war man in philologischer gewissenhaftigkeit darüber anderer ansicht und ließ dem schriftsteller sein recht widerfahren; so habe ich selbst 1882 (Leipzig, Baumgärtners Buchh., jetzt Dresden, Gerhard Kühtmann) eine vollständige ausgabe des *Masterman Ready* mit erläuterungen und einem wörterbuch abgefaßt, die dem herausgeber unbekannt gewesen zu sein scheint; sie hätte ihm auch bei der erklärung der schiffsausdrücke, für die er Marryat, *The King's Own* (vgl. Engl. Studien bd. 45, s. 450) benutzt hat, dienlich sein können. So ist zb. zu 52, 28 'guy Ladetakel, Stagtakel' für eine landratte zu einer erklärung nicht ausreichend; dafür "*guy*, a rope used to swing and keep steady any heavy body" usw. Die anmerkungen beschränken sich auch hier auf sachliche erläuterungen und die erklärung der schiffsausdrücke und sind in der beziehung gut und zweckmäßig. Da jedoch das buch seinem inhalte nach für das zweite oder auch dritte jahr des englischen unterrichts bestimmt ist, würde es unbedingt angemessen sein, für eine weitere worterklärung, etwa durch beigabe eines wörterbuchs, zu sorgen, damit ein größerer abschnitt in der stunde gelesen werden kann. Auch hätte sich durch hinweis auf sprachliche eigentümlichkeiten mit rücksicht auf die grammatischen aufgaben der klasse für die besprechung in der schule zeit gewinnen lassen. Ich bemerke noch, daß es sich empfohlen hätte, die einzelnen kapitel mit überschriften zu versehen, die aus dem originaltext leicht entnommen werden konnten.

Dortmund, November 1914. C. Th. Lion.

---

William Shakespeare, *The Tragedy of King Lear.* Für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Georg Kohlmann. Mit einem titelbilde. 128 ss. Anmerkungen dazu 39 ss. 1914. Pr. geb. M. 1,50.

Das vorwort stellt auf s. 5 und 6 die werke zusammen, die für die bearbeitung des King Lear in betracht kommen; die einleitung s. 7—14 behandelt das leben Shakespeares, sodann s. 14—17 die überlieferung des textes des trauerspiels, die quellen, aus denen er geschöpft hat, deren wichtigste (die chronik Holinsheds) im auszuge mitgeteilt wird, endlich die mannigfache gestaltung des blankverses (fünffüßigen jambus) und die verschiedenen mittel, um abwechslung zu erzielen, sowie die anwendung des reimes. Danach erscheint die einleitung wohl geeignet, um auf das lesen des stückes vorzubereiten. Ebenso läßt sich die textgestaltung als für die schule angemessen bezeichnen. Daß zb. I, 1, 10—18 und stellen ähnlichen inhalts gestrichen sind, wird wohl allgemeine billigung finden; mögen sie immerhin für Shakespeares schreibweise charakteristisch sein, die schuljugend ist dafür noch nicht reif.

Die anmerkungen sind im allgemeinen zweckmäßig und enthalten manche hübsche erläuterungen zur vertiefung des verständnisses. Häufig wird die erklärung durch englische worte vermittelt; zb. gleich in der ersten zeile: *to affect = to fancy, like or love* (Murray). Dagegen ist an und für sich nichts zu erinnern, aber es ist doch dabei große vorsicht geboten. In dem erwähnten falle erscheint es mir angemessener, zu bemerken, daß auch im heutigen Englisch *affection* die bedeutung des deutschen fremdworts affektion (liebe, anhänglich-

Digitized by Google

keit, zuneigung) hat, dagegen *to affect* nicht mehr in der bedeutung lieben gebraucht wird. Wenn zu 23, 5 «*curiosity in neither = neither's curiosity* (peinlich genaue prüfung, schätzung)» gesetzt wird, so ist damit das *in* nicht erklärt, und die angabe dient eher zur verdunklung als aufhellung des sachverhalts. Hier ist das substantiv in gleicher weise konstruiert wie das adjectiv *curious*, nach dem die präpositionen *after*, *of*, *in*, *about* (in betreff) zulässig sind. Ebenda «*make choice of = prefer*»: *prefer* gibt das doch nur unvollkommen wieder; die anmerkung war überflüssig, weil der schüler die richtige übersetzung: 'eine wahl treffen für (hinsichtlich)' wohl finden wird. 24, 38 «*extend = to show, to apply, to use*». Mit der angabe *to show* schließt sich dr. Kohlmann an Alex. Schmidt an. Damit ist aber nicht erklärt, wie *to extend* zu dieser bedeutung kommt; außerdem sagt *extend* an der stelle mehr als zeigen. Es wäre hier angemessen gewesen, die bedeutungsentwicklung klarzulegen: ausdehnen, erweitern, vergrößern, heute (selten wie hier) [in hohem grade] gewähren, erteilen. 24, 39: «*Where nature doth with merit challenge:* Wo sie mit dem (natürlichen) recht das verdienst erheischt.» Die übersetzung ist unklar schon, weil nicht recht erkennbar ist, was subjekt und was objekt in dem satze ist, sodann, weil der sinn nicht recht deutlich gemacht wird. Ich würde etwa dafür vorschlagen: «Wo die natur (d. h. die eigenschaft als tochter) im verein mit dem verdienst (dazu herausfordert) es wirklich verlangt.» 24, 42 «*wield* hier = fassen, ausdrücken.» *wield* hat nie diese bedeutung, auch hier nicht. Die aus handhaben abgeleitete figürliche bedeutung beherrschen paßt hier sehr gut, und es konnte mit nutzen wegen der Etymologie an das deutsche 'walten, bewältigen' erinnert werden. Bei 24, 31 *champains* hätten die schreibweise *champaign* und die aussprache *tšæ'mpeɪn* oder (*t*)*šæmpeɪ'n* erwähnt werden können, ebenso 24, 32 bei *meads* die aussprache *mīdz* wegen *meadow*. 25, 70 *our last and least* bedarf einer erklärung. 26, 103 ist zu *Scythian* angabe der aussprache wünschenswert (*si'pɪən*). 28, 164 «*trunk:* leib.» genügt nicht, um die kenntnis des wortes zu vermitteln. Vorstehende bemerkungen haben den zweck, dem herausgeber für die bearbeitung einer neuen auflage dienlich zu sein.

Dortmund. C. Th. Lion.

---

## 3. Klapperichs *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit.* Berlin und Glogau, C. Flemming, 1901 ff.

71 A und B. *Stanley in Central Africa.* (Chapters from H. M. Stanleys Autobiography.) *The Finding of Livingstone. — Through the Dark Continent. — The Rescue of Emin Pasha.* Ausg. A. Für den schulgebrauch ausgewählt und erklärt von A. Paul. Mit 3 abbildungen und einer karte von Mittelafrika. 1915. IX + 114 ss.

Ausg. B. Einleitung und anmerkungen in englischer sprache.

Im jahre 1909 veröffentlichte Lady Stanley, dem wunsche ihres fünf jahre zuvor verstorbenen gatten folgend, seine lebenserinnerungen unter dem titel: *The Autobiography of Sir Henry Morton Stanley.* Da Stanley sie unvollendet gelassen hatte, mußte seine gattin die fehlenden teile aus den bis dahin unveröffentlichten tagebüchern, briefen und taschenbüchern ihres mannes ergänzen, in denen er tag für tag seine beobachtungen und betrachtungen ver-



Digitized by Google

merkt hatte. Das fesselndste und anregendste an Stanleys ereignisreichem leben sind zweifelsohne seine großen forschungsreisen in Innerafrika, die ja von dem forscher selbst in acht dicken bänden beschrieben sind. In der lebensbeschreibung bietet sich die erzählung derselben geschehnisse in glatter, fließender form dar und nimmt nicht viel mehr als achtzig seiten ein. Die erzählung gibt uns nicht nur die nackten tatsachen über seine großen leistungen, sondern enthüllt uns auch ein gutteil von des großen mannes innersten gedanken und ansichten über personen und sachen. Die lehren eines so zweck- und zielbewußten, dabei so erfolggekrönten lebens, wie das des kühnen durchdringers des »dunklen erdteils« war, kann knaben eine wertvolle hilfe und ermutigung auf ihrem lebenswege sein. Außerdem führt ja der bericht von Stanleys großen reisen die jugendlichen leser gerade in das herz Afrikas und macht sie mit jenen gebieten bekannt, die jetzt unsere schöne kolonie Deutsch-Ostafrika bilden, und mit den gegenden des Kongobeckens und des ägyptischen Sudans.

Alle diese vorzüge werden sicher die vorliegende verkürzte ausgabe als eine willkommene bereicherung der bändchen für neueren englischen lesestoff bieten.

Der text der B-ausgabe ist ein genauer abdruck des in der A-ausgabe gebotenen, die einleitung und die anmerkungen sind in fließendem Englisch geschrieben.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

4. Mohrbutter und Neumeister, *Französische und englische schullektüre.* Kiel und Leipzig, Lipsius & Tischer, 1913 ff.

33 A. *Attractive Novels.* Edited with Notes and Glossary by E. Edert. 1915. IV + 63 ss. Anmerkungen 8 ss. Pr. M. 1,00. Wörterbuch 46 ss. Pr. M. 0,40.

Der herausgeber hat aus dem bei Thomas Nelson and Sons erschienenen großen prachtwerke *The Girls' Budget* fünf novellen, die schönsten der sammlung, herausgesucht. Sie sind in modernem Englisch geschrieben und behandeln teils lebensvolle begebenheiten der gegenwart, teils spannende stoffe aus Englands vergangenheit. *The Wicked Uncle* von Annie S. Swan ist eine leicht verständliche, anziehende darstellung des seelenkampfes eines jungen mädchens, das ihren »bösen onkel« schließlich als ihren wohltäter erkennt. 'The Romance of a Studio' ist eine künstlernovelle von E. M. Wilmot-Buxton, *The Little Grey Man* von Dorothy Harrison eine spannende alte sage, die in einem düsteren schlosse Altenglands umgeht. 'The Fortune of Dulcie' von Alice M. Chesterton führt uns in das behagliche leben des heutigen englischen landadels ein. Die einfache erzählung gruppiert sich um Dulcie, ein lachendes, sonniges, lebenssprühendes menschenkind, dessen charakter mit großer liebe gezeichnet ist. Ganz im stile Walter Scotts ist 'The Maid of the Marches', a Tale of the thirteenth century, geschrieben. Wie der kühne, junge Kenneth seine braut Ailsa aus dem kerker des grausamen barons befreit und mit ihr durch das wasser schwimmt, ist mit großer anschaulichkeit dargestellt.

Die sprache ist leicht verständlich; die erzählungen werden von knaben und mädchen mit gleichem interesse gelesen werden.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Digitized by Google

## 5. Ricken und Sieper, *Englische und französische volks- und landeskunde* in fremdsprachigen lesebüchern für höhere schulen. Berlin u. München, R. Oldenbourg.

4. *English Folk- and Fairy Tales* edited by Grace Rhys. 1914. VIII u. 100 ss. Preis karton. M. 1,40.

Von wenigen kurzen, in englischer sprache abgefaßten anmerkungen (fußnoten) abgesehen, die ausdrücke der niederen volkssprache u. dgl. erläutern, bietet die ausgabe nur den text, der sich in druck und ausstattung gut liest. Sie unterscheidet sich dadurch von den in Freytags sammluug erschienenen *English Fairy Tales* von L. Kellner und Adolf Müller, der anmerkungen und ein wörterbuch beigegeben sind. Von den 16 nummern des textes finden sich 5 auch in dieser ausgabe, deren text jedoch nicht überall damit übereinstimmt; zb. lesen wir s. 12, z. 10 bei Grace Rhys: *a little help*, wo die andere ausgabe *a small subsistence* hat. Beide ausgaben geben leider nicht an, woher sie ihren text entnommen haben. Auf s. 13 verdient der text von Grace Rhys, der die verse *Wash me and comb me*, etc. zweimal, einmal für den ersten und einmal für den zweiten kopf, bringt, den vorzug vor dem andern, der sich auf die einmalige angabe beschränkt und so die eigenart der darstellung verwischt. Auf den s. V—VII findet sich ein *Foreword* (seltener ausdruck für *Preface)*, wo in ansprechender weise auf die in den *folk- and fairy tales* hervortretende verwandtschaft der ganzen menschenfamilie hingewiesen wird. In England haben nach der völkerwanderung von osten her besonders die Kelten ihr teil beigesteuert, während zb. *Tom-Tit Tot* (s. 34—41) und *Catskin* (s. 51—56) wahrscheinlich aus dem osten stammen. Mit *Catskin* läßt sich *Cinderella* (Aschenbrödel) vergleichen (in der Velhagen & Klasingschen ausgabe Fairy and other Tales, s. 25—33, abgedruckt nach einer ausgabe von Grimm's Fairy Tales, London, Routledge); Catskin wird jedoch als *less elegant, more peasant-like a tale* bezeichnet. Deutsche leser werden in dem englischen märchen nicht ganz dieselben eigenschaften finden, die ihnen Grimms märchen so lieb gemacht haben; es wird ihnen aber die vergleichung damit interessant sein, und sie werden den besonderen reiz wahrnehmen, der in der keltischen eigentümlichkeit liegt. Der unterschied besteht darin (vgl. die Einleitung in Kellner-Müllers ausgabe). daß die handelnden personen sowie ort und zeit der handlung im deutschen und französischen märchen unbenannt oder wenigstens für den geschichtlichen sinn unbestimmt bleiben. Das bestreben, reinen schöpfungen der einbildungskraft durch nennung von geschichtlichen namen einen schein von wahrheit zu geben, ist das eigentümliche der *fairy tales*. *Dick Wittington* würden wir als sage bezeichnen. — Aufgefallen ist mir der unbefriedigende schluß von Little Red Hiding-Hood, das damit endigt, daß der wolf Rotkäppchen verschlingt. — Statt *gian' wives*, (9 20) lies *giant's wives* | st. *the called* (26 7) l. *she called* | st. *is syour* (26 19) l. *is your* | st. *to full his senses, ne was* (50 9. 10) l. *to lull his senses, he was* | st. *Prinzess* (51 2) l. *Princess* | st. *Tom sent for* (88 22) l. *Tom was sent for* | st. *thou shall* (97 8) l. *thou shalt*.

Dortmund. C. Th. Lion.

Digitized by Google

## 6. Teubner's *School Texts*. Standard English Authors. Leipzig and Berlin.

10. Carlyle, Selections from *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* and *On Heroes*, Lecture VI. Edited by Charles F. Allan, *M. A.*, and R. Besser, *Ph. D.* Text with a Portrait of Thomas Carlyle and one Map. 1915. 86 ss. Preis steif geheftet M. 0,60. — Notes with a Portrait of Oliver Cromwell. 68 ss. Preis steif geheftet M. 0,80.

Es kann zweifelhaft erscheinen, ob sich der stil Carlyles für schullektüre eignet. Der herausgeber spricht in den *Notes* s. 10 (Life of Carlyle) von *that extraordinary literary style which first repelled and then fascinated all lovers of good literature* und sucht s. 11 den vorwurf einiger kritiker zurückzuweisen *that Carlyle's literary style is essentially an artificial one* mit der begründung, daß sein stil rauh, unabhängig, aufrichtig, *brimful of hearty laughter and yet haunted by a sense of the tears of things*, der persönlichkeit des mannes entspreche und natürlich aus seinem jugendleben und seinem studium des Deutschen, insbesondere Jean Paul Friedrich Richters, hervorgewachsen sei. Ich finde kein bedenken dagegen, der obersten klasse der höheren lehranstalten, die man Shakespeare unbedenklich lesen läßt, auch eine probe von Carlyle vorzulegen. Dafür erscheint die vorliegende ausgabe sehr empfehlenswert, inhaltlich auch insofern, als die grundlage zu einer gerechteren beurteilung Cromwells gegeben wird, als ihm u. a. von dem Earl of Clarendon als geschichtschreiber des bürgerkrieges und von David Hume zuteil geworden ist. Die *Notes* enthalten 1. Introduction to "Oliver Cromwell". 2. Life of Carlyle. 3. Grammar. 4. Word-Lists. 5. Favourite Words of Carlyle (found in the Selections). 6) Notes of Oliver's Letters and Speeches, War with Scotland, From "On Heroes", Lecture VI. Danach Index of Proper Names (mit angabe der aussprache) und Index to Notes, zum schluß Table of Contents. Damit dürfte allen ansprüchen genügt sein; die anmerkungen beschränken sich auf das notwendige, reichen aber für das verständnis des textes aus. Eigenartig ist der abschnitt *Grammar*, der zb. unter III. Use of the Relative Pronoun 3. Object Clauses: 2, 11—13 *(whatever words . . . I could anywhere find . . .*, I have here gathered) zunächst 22 stellenangaben mit seiten- und zeilenzahl folgen läßt. Ob der herausgeber meint, daß sich ein schüler die mühe machen wird, die stellen nachzuschlagen? Die arbeit des herausgebers verdient die größte anerkennung, und ich kann nur bedauern, daß sie ihren zweck verfehlen wird. Zu 12, 17 *A sea of troubles* wird auf Shakespeare, Hamlet III 1, 59 . . . *to take arms against a sea of troubles* verwiesen und dazu bemerkt: "The phrase is not a mixed metaphor, as has often been supposed; it is an allusion to a custom attributed to the Celts by Aristotle, Strabo and other writers . . . (Fleming, translations of Ælian's Histories, 1576 . .)" Ælian, XII, 23 (über die kühnheit der Kelten) schreibt: "Es gibt leute, die, waffen ergreifend, sich in die wogen stürzen und ihre strömung aushalten, die nackten schwerter und lanzen vorwärts schwingend, als ob sie schrecken oder verwunden könnten." Es kann immerhin eine entfernte möglichkeit bestehen, daß Sh. Älian gekannt hat, doch will es mir nicht einleuchten, daß er bei den worten, die er Hamlet in den mund legt, daran gedacht hat. Es ist auch nicht nötig, dem vorschlage Dickens' zu folgen und der gemischten metapher dadurch aus dem wege zu

Digitized by Google

gehen, daß man *to make arms* (anschwimmen) für *to take arms* einsetzt. *to take arms against* besagt weiter nichts als »sich wehren gegen«, und *sea* ist eine ganz gewöhnliche metapher für *multitude, great quantity*. Damit ist eine befriedigende erklärung der stelle gegeben und weiter kein anstoß zu nehmen.

Dortmund. C. Th. Lion.

---

7. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer schulausgaben.* English Authors. Bielefeld u. Leipzig.

## Neue ausgaben.

148B. George Eliot, *The Mill on the Floss* (*The Miller's Children*). Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch hrsg. von O. Hallbauer. 1916. VI + 130 ss. Anhang 24 ss. Pr. M. 1,—. Wörterbuch 57 ss. Pr. M. 0,30.

Der Roman *The Mill on the Floss* (1860) erzählt das leben eines in zärtlicher liebe verbundenen geschwisterpaares, das, durch die prozeßsucht des vaters in armut gestürzt und früh in den kampf ums dasein hinausgeschleudert, durch den liebesroman des weiblichen teiles dann völlig entzweit, aber bei einer überschwemmung im tode wieder vereint wird. Da die langausgesponnene darstellung für schulzwecke nicht zu verwenden war, so ist nur der erste teil des romans, die jugendzeit der beiden kinder, bearbeitet, gekürzt und zu einem abgeschlossenen ganzen gestaltet, in dem insbesondere das schulleben des knaben lehrreiche einblicke in die englische erziehungsweise mit ihren zum teil noch heute bestehenden mängeln bietet.

Die anmerkungen bringen weniger sachliche erörterungen, dafür aber reichliche sprachliche hilfen, die die vielfach vorkommende vulgäre ausdrucksweise sowie der farbenreiche stil erforderlich machen. Das buch, das inhaltlich großes interesse gerade für die jugend bietet und sprachlich vortrefflich fördert, wird in den obersten klassen aller anstalten mit großem nutzen gelesen werden.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

149B. John Locke, *On Civil Government.* Für den schulgebrauch ausgewählt und mit anmerkungen versehen von G. Humpf. 1917. XVI + 117 ss. Anhang 37 ss. Wörterbuch 31 ss. Preis M. 1,20. Wörterbuch M. 0,20.

Lockes schrift *On Civil Government* hat bisher noch keinen platz in der schullektüre gehabt, und demgemäß ist auch noch keine bearbeitung von ihr erschienen. Der herausgeber hat in seinem aufsatz »Ein kanon der neusprachlichen lektüre an realanstalten: Grundsätzliches und tatsächliches« (Pädag. archiv 1910, s. 25 ff) ihre berücksichtigung im unterricht mit dem hinweis empfohlen, daß sie dem bestreben nach erweiterter und vertiefter staatsbürgerlicher bildung und erziehung in weitem maße entgegenkommt[1]).

Die erste der beiden abhandlungen, die dem thema gewidmet sind — daher der titel *Two Treatises of Government* — mußte für diese ausgabe

[1]) Vgl. auch Humpfs aufsatz »Ein beitrag zur frage der staatsbürgerlichen erziehung von einem neuphilologen« in der Monatsschrift für höhere schulen 1912, s. 248 ff.

Digitized by Google

unberücksichtigt bleiben. Sie ist eine widerlegung der von Sir Robert Filmer in seiner *Patriarcha* aufgestellten theorie, wonach der absolutismus nichts anders als eine fortsetzung der väterlichen gewalt Adams ist, die sich von einem fürsten auf den andern nach dem rechte der erstgeburt vererbt hat, und die Gott besonders wohlgefällige regierungsform ist.

Mit der zweiten abhandlung dagegen hat Locke nicht nur dem modernen konstitutionalismus seine philosophische begründung gegeben, sondern dem liberalen prinzip überhaupt auch auf dem kontinent die wege gewiesen. So trägt ihre kenntnis nicht unwesentlich zum tieferen verständnis des politischen grundzugs unserer zeit bei, und daneben gibt ihre lektüre eine fülle von anregungen zur behandlung von fragen aus dem gebiete des bürgerkundlichen wissens. Sie ist zugleich eine einführung in die philosophische betrachtungsweise, die unter gewissen einschränkungen auch vom fremdsprachlichen unterricht nicht ausgeschlossen sein sollte. Eine erkenntnis, die sich auch in den kreisen der neuphilologischen lehrer immer mehr bahn bricht, ist doch die, daß die aufgabe der oberstufe zu einem guten teil darin besteht, zu wissenschaftlichem, scharf begrifflichem und klarem denken zu erziehen. Lockes etwas weitschweifige, aber anderseits dadurch um so gründlichere und klarere darstellungsweise darf für diese zwecke insofern als besonders willkommen bezeichnet werden, als die sprachliche form jedenfalls kein zeitraubendes hindernis für gründliche sachliche erörterungen bildet.

Im anhang bedurfte in sprachlicher hinsicht der wortschatz und die grammatik manches erklärenden hinweises. Bei den sachlichen anmerkungen (vgl. das Verzeichnis der eigennamen und sachlichen anmerkungen, s. 36 u. 37) war der grundsatz maßgebend, nicht nur erläuterungen zu bieten, sondern auch anregungen zu geben. Der kurze überblick über Lockes lebensgang und das wichtigste aus seinem literarischen schaffen (s. VI—IX) sowie über die englische verfassungsgeschichte unter den Stuarts (s. X—XVI) erleichtert das volle verständnis der schrift nicht unwesentlich.

Die lektüre des bändchens, das für die oberklassen aller anstalten bestimmt ist, ist vorzüglich geeignet, die schüler mit einem im wahrsten sinne des wortes epochemachenden werk der weltgeschichte bekannt zu machen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

150B. *Danger!* A Story of English Peril by Conan Doyle, and other Sea Tales by Various Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben und mit anmerkungen versehen von F. H. Schild. 1915. VII + 111 ss. Anhang 32 ss. Pr. M. 1,10.

Der fremdsprachliche unterricht bemüht sich neuerdings, den schülern stoffe zu bieten, die dem seeleben entnommen sind, die die handels- und kriegsmarine schildern.

Zwei der vorliegenden geschichten versetzen uns in die ältere zeit. Die an erster stelle gegebene seegeschichte *Over the Side* von W. W. Jacobs (s. 1—11) führt uns an bord eines segelschiffes und gewährt uns einen einblick in die zum aberglauben neigende eigenartige gefühlswelt der seeleute. Die zweite novelle, *A Chase after a Kidnapper* von Edwin Pears (s. 12—35), schildert die jagd hinter einem sog. seelenverkäufer oder menschenhändler, der im fernen osten unter falschen vorspiegelungen chinesische kulis an bord seines

Digitized by Google

schiffes lockt, um sie als sklavenarbeiter zu verhandeln. Die dritte und die vierte novelle versetzen uns in die lebendigste gegenwart. Die 1891 erschienene erzählung von H. O. Arnold-Forster, betitelt: *In a Conning Tower; or, How I took H. M. S. 'Majestic' into Action* (s. 36—68), läßt uns zeugen des kampfes zwischen einem englischen panzerschiff und einem ebenbürtigen feindlichen schiffe sein, das schließlich durch rammen mit dem rammsporn einen ehrenvollen untergang findet.

Das größte interesse aber wird bei den jugendlichen lesern die vierte erzählung, *Danger! Being the Log of Captain Sirius* von Conan Doyle (s. 69—111), erregen. Die erzählung von Sir Arthur Conon Doyle, der ja besonders durch seine 'Sherlock-Holmes'-geschichten bekannt ist, erschien im Juli 1914 in der englischen monatszeitschrift *The Strand Magazine*. Conan Doyle schildert darin in der ihm eigenen farbigen und spannenden schreibweise, wie es wenigen unterseebooten einer kleinen seemacht gelingt, in kurzer zeit die englische nahrungsmittelzufuhr so zu beschneiden, daß England zum frieden genötigt wird, um der gefahr des verhungerns zu entgehen. Diese darstellung eines erfolgreichen unterseebootkrieges gegen die englische handelsschiffahrt rief in England gewaltiges aufsehen hervor, und ihr verfasser erntete neben zahlreichen zustimmenden äußerungen auch den tadel vieler, die ihm vorwarfen, durch seine schilderungen einem eventuellen feinde den weg gewiesen zu haben, wie England an seinem lebensnerv getroffen werden könne.

Deutsche leser werden heute mit besonderem interesse die erzählung Conan Doyles lesen, da das, was die vorausschauende phantasie des englischen schriftstellers als möglich geschildert hat, durch die taten unserer unterseeboote für England zur harten wirklichkeit geworden ist. Für die schüler unserer höheren lehranstalten bietet Conan Doyles skizze aber eine besonders willkommene lektüre, ruft doch das kühne und todesmutige verhalten der helden der erzählung die erinnerung an unsere eigenen unterseebootführer und ihre taten wach.

Die vier in dem vorliegenden bändchen vereinigten seegeschichten werden sicher bei lehrern und schülern freundliche aufnahme finden. Die zahlreichen anmerkungen und das umfangreiche wörterbuch erleichtern das verständnis. Dem anhang ist s. 28—32 ein verzeichnis der sachanmerkungen und der eigennamen hinzugefügt, die aussprachebezeichnung steht meist in klammern.

Der text sowie die anmerkungen und das wörterbuch sind sehr sorgfältig bearbeitet. Mir ist bei aufmerksamer lektüre nur folgendes aufgefallen: S. 58 z. 15 lies sp*l*endid st. spendid. — S. 63 z. 7 lies itsel*f* st. itsel. — S. 65 z. 32 fehlt das *r* in from, ebenso das *l* in results s. 66 z. 28. — Anm. s. 3 z. 10 v. o. lies *29* st. 28 f. — Ib. s. 10 z. 15 v. u. lies z. 17 *f.* st. z. 17. — Ib. s. 11 z. 16 v. u. lies *28)* st. 29). — Ib. s. 12 z. 5 v. u. lies *18)* st. 9). — Ib. s. 19 z. 17 v. o. lies *29* st. 28.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

Digitized by Google

# MISZELLEN.

## ZU BYRONS *ENGLISH BARDS.*

Again, all hail! if tales like thine may please,
St. Luke alone can vanquish the disease.
(E. B. 279—280.)

Diese stelle glaubte ich seinerzeit wie folgt kommentieren zu dürfen: »Wenn erzählungen wie die "Tales of Terror" und die "Tales of Wonder" dem publikum gefallen, dann leidet dieses an geistiger erkrankung (*disease* hier = 'insanity, madness'), die so schwer ist, daß nur ein arzt von der berühmtheit des heiligen Lukas (der nach Koloss. 4, 14 arzt war) sie heilen kann . . .« — Bei der bibelfestigkeit Byrons — wie sie uns auch Poenitz überzeugend dargetan hat — ließe sich gegen diese erklärung kaum etwas einwenden. Nicht so ganz einleuchten will dabei freilich, warum ausgerechnet der heilige Lukas hier herhalten muß.

Letzthin stieß ich nun auf die bemerkung, daß als die erste irrenanstalt in England gegen mitte des 18. jahrhunderts St. Luke bei London gegründet worden sei. Ausführlicheres darüber ist auch in Thornbury-Walfords *Old and New London,* Vol. II 200 zu finden. Gerade zur zeit Byrons war die zahl der insassen dieser anstalt eine recht beträchtliche.

Wir können nunmehr mit sicherheit annehmen, daß der dichter in den zitierten versen darauf angespielt hat. Danach sind diese folgendermaßen auszulegen: »Wenn dem publikum solche erzählungen gefallen, dann hilft nur noch St. Luke, d. h., dann ist es reif fürs irrenhaus!« Auf diese zweifellos rechte spur brachte mich Kraepelins *Psychiatrie* (8. aufl. I 626).

Erlangen. Gustav Budjuhn.

---

## KLEINE MITTEILUNGEN.

In Nauheim starb am 12. Februar 1917 im alter von 70 jahren der privatgelehrte dr. Paul Wislicenus, der in den letzten jahren als verfechter der echtheit der Darmstädter totenmaske Shakespeares auch in anglistischen kreisen bekannt geworden ist.

---

Digitized by Google

# INHALT DES 50. BANDES.

## ABHANDLUNGEN.


Seite

Shakespeares literarisches testament. Von Wolfgang Keller . . . 1
Zur technik der lauschszene bei Shakespeare. Von Albert Eichler . 17
Zur beurteilung des Shylock. Von A. Schröer . . . . . 51
*Troilus und Cressida.* Von F. Lütgenau . . . . . 63
Eine anleihe Shakespeares bei Tourneur. Von Levin L. Schücking 80
Shakespeare in Rußland. Von Ernst Friedrichs . . . . . 106

Die neuenglische verkürzung langer tonsilbenvokale in abgeleiteten und zusammengesetzten wörtern. Von Ed. Eckhardt . . . . . 199
Walter Pater und Hegel. Von Bernhard Fehr . . . . . 300
"*The real Oscar Wilde*". Von Ernst Bendz . . . . . 309
Die Leidener glossen. Von F. Holthausen . . . . . 327
Early English Names with *-gōd, -got* in the Second Element. By R. E. Zachrisson . . . . . 341
Nochmals: Die bedeutung von Chaucers *Hous of Fame.* Von J. Koch 359
Umfang und ursprung der poetischen beseelung in der englischen renaissance bis zu Philip Sidney. Von Friedrich Brie . . . . 383


## BESPRECHUNGEN.

### I. Sprachgeschichte.


Ekwall, *Historische neuenglische laut- und formenlehre.* (Sammlung Göschen.) Ref. Richard Jordan . . . . . 320
Schücking, *Untersuchungen zur bedeutungslehre der angelsächsischen dichtersprache.* Ref. Erik Björkman . . . . . 426


### II. Shakespeare-literatur.

#### 1. Allgemeines.


*Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.* Im auftrage des vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. 51. jahrgang. Ref. A. Schröer . . . . . 137
Graves, *The "Act-Time" in Elizabethan Theatres.* (Studies in Philology XII 3.) Ref. A. Eichler . . . . . 142
Barth, *Das epitheton in den dramen des jungen Shakespeare und seiner vorgänger.* Ref. W. Franz . . . . . 146


Digitized by Google

Seite

2. Deutsche gesamtausgaben und übersetzungen von Shakespeares werken.

1. Shakespeare's Complete Works. In one volume. From the Text of the Rev. Alexander Dyce's Second Edition. (Tauchnitz-ausgabe.) . . . . . 147
2. Shakespeares werke, englisch und deutsch: 1. *Hamlet*, 2. *Romeo und Julia*, 3. *Sommernachtstraum* und *Wintermärchen*, 4. *Othello*, 5. *König Lear*. (Tempel-klassiker.) . . . . . 148
3. Shakespeares werke in fünfzehn teilen. Übersetzung der dramen von Schlegel und Tieck, der gedichte von Wilhelm Jordan und Max Josef Wolff. Herausgegeben, nach dem englischen text revidiert und mit einleitungen und anmerkungen versehen von Wolfgang Keller. (Bongs *Goldene Klassiker-Bibliothek*.) Ref. Johannes Hoops . . . . . 150

3. Neue literatur zu Shakespeares sonetten.

1. Acheson, *Mistress Davenant. The dark lady of Shakespeare's sonnets* . . . . . 152
2. Countess de Chambrun, *The sonnets of William Shakespeare. New light and old evidence* . . . . . 156
3. A. Brandl, Einleitung zu Ludwig Fuldas neuübersetzung der *sonette* 157
4. Wolfgang Keller, Einleitung zu Max J. Wolffs übersetzung der *sonette* in Bongs *Goldener Klassiker-Bibliothek* . . . . . 159
5. Sarrazin, Abhandlung in der *Internationalen Monatsschrift* 8, 1071 ff. 160
6. Morsbach, *Die sonette Shakespeares im lichte der überlieferung* . 162
7. Rödder, *Shakespeares sonette im lichte der neueren forschung*. Ref. Max J. Wolff . . . . . 163

4. Schulausgaben der Shakespeare-dramen.

Sammlungen der Verlage von 1. Freytag, 2. Dyck, 3. Velhagen und Klasing, 4. Weidmann, 5. Goedel, 6. Renger, 7. Flemming, 8. Diesterweg, 9. Mohrbutter und Neumeister, 10. B. Tauchnitz, 11. Teubner, 12. Buchner, 13. F. A. Perthes, 14. Friedberg und Mode, 15. Nemnich (hrsg. Boerner), 16. Simion (hrsg. Rauch), 17. Stolte, 18. Lindauer, 19. Kühtmann. Ref. Arno Schneider . . . . . 164

S. auch nr. V 2.

## III. Sonstige literaturgeschichte.

Burns s. Morsbach, Palmgren.

Chaucer, *Canterbury Tales*. Nach dem Ellesmere Manuscript mit lesarten, anmerkungen und einem glossar hrsg. von John Koch. (Englische textbibliothek, hrsg. von Hoops. 16.) Ref. Ed. Eckhardt 322

— s. auch Cook, Koch.

Cook (A. S.), *The Historical Background of Chaucer's Knight*. Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 430

Dibelius, *Charles Dickens*. Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 437

Görnemann, *Zur verfasserschaft und entstehungsgeschichte von 'Piers the Plowman'*. (Anglist. forschungen 48.) Ref. Ed. Eckhardt . 428

Digitized by Google

Seite

Hopkins and Hughes, *The English Novel before the Nineteenth Century.* Excerpts from representative Types. Ref. Joh. Hoops . . . . 431

Koch (John), *A Detailed Comparison of the Eight Manuscripts of Chaucer's 'Canterbury Tales' as completely printed in the Publications of the Chaucer Society.* (Anglist. forschungen 36.) Ref. Ed. Eckhardt . . . . . 323

Morsbach, *Die lyrik Robert Burns'.* (Erläuterung zu einem vortrage Burnsscher lieder in den originalmelodien.) Ref. Johannes Hoops 435

Nettleton, *English Drama of the Restauration and Eightheenth Century (1642—1780).* Ref. R. Brotanek . . . . . 432

Palmgren, *On the Music of Robert Burns' Songs.* In: "Minnesskrift af forna Lärjungar tillägnad Professor Axel Erdmann". Ref. Johannes Hoops . . . . . 435

Shakespeare s. nr. II.

## IV. Schulgrammatiken und übungsbücher.

Ackermann, *A Practical English Vocabulary. Wortschatz und realien.* Für die mittleren und oberen klassen der höheren schulen. Ref. C. Th. Lion . . . . . 443

Menges, *The World War. Der weltkrieg.* Tatsachen, sätze, wendungen und wörter nebst aufgaben für aufsätze und vorträge (Deutsch und Englisch) für den gebrauch in schule und haus. Erster teil (bis März 1915). Zweiter teil (März bis Oktober 1915). Ref. O. Schulze 445

Swoboda, *Lehrbuch der englischen sprache für höhere handelsschulen.* II. teil: *Senior Book;* Part I: *Lehr- und lesebuch für den 2. jahrgang des englischen unterrichts.* Zweite, veränderte auflage, besorgt von Hugo Grohmann.

— — IV. teil: *Schulgrammatik der modernen englischen sprache,* mit besonderer berücksichtigung der geschäftssprache. Zweite, verbesserte auflage, besorgt von Hugo Grohmann. Ref. C. Th. Lion . . . . . 446

Wagner und Borst, *Lehr- und lesebuch der englischen sprache.* Fünfte auflage, für den elementarunterricht neu bearbeitet. Ref. O. Schulze 447

## V. Schulausgaben.

1. Dickmann und Pariselle, *Französische und englische schulbibliothek.* Leipzig, Renger.

180 A. Henty, *Under Drake's Flag. A Tale of the Spanish Main.* Für den schulgebrauch bearbeitet von Rob. Huppertz. Ref. C. Th. Lion . . . . . 448

182 A. Thomas, *Personal Power.* Ausgewählt und für den schulgebrauch erklärt von M. Weyrauch. Ref. O. Glöde . . . . . 449

184 A. Stables; *Westward with Columbus.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von F. H. Schild. Ref. O. Glöde . . 450

3 D. Gardiner, *Historical Biographies.* Für den schulgebrauch erklärt von G. Wolpert. 8. auflage. Ref. C. Th. Lion . . . . . 451

Digitized by Google

Seite

2. Freytags *Sammlung englischer und französischer schriftsteller.* Leipzig, Freytag; Wien, Tempsky.

*Modern English Essays.* Selected and annotated for the Use of Schools by Richard Ackermann. Ref. C. Th. Lion . . . . . 452

Dickens, *Selected Chapters from the 'Pickwick Papers'.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Vinzenz Meindl. Ref. C. Th. Lion 454

Macleod (Mary), *The Shakespeare Story-Book.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von Franz H. Schild. Ref. C. Th. Lion . . . . . 455

Marryat, *Masterman Ready.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von M. Lederer. Ref. C. Th. Lion . . . . . 455

Shakespeare, *The Tragedy of King Lear.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Georg Kohlmann. Ref. C. Th. Lion . . 456

3. Klapperichs *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit.* Berlin und Glogau, C. Flemming, 1901 ff.

71 A und B. *Stanley in Central Africa.* (Chapters from H. M. Stanley's Autobiography.) *The Finding of Livingstone. — Through the Dark Continent. — The Rescue of Emin Pasha.* Ausg. A. Für den schulgebrauch ausgewählt und erklärt von A. Paul. — Ausg. B. Einleitung und anmerkungen in englischer sprache. Ref. O. Glöde . 457

4. Mohrbutter und Neumeister, *Französische und englische schullektüre.* Kiel und Leipzig, Lipsius & Tischer.

33 A. *Attractive Novels.* Edited with Notes and Glossary by E. Edert. Ref. O. Glöde . . . . . 458

5. Ricken und Sieper, *Englische und französische volks- und landeskunde* in fremdsprachigen lesebüchern für höhere schulen. Berlin und München, R. Oldenbourg.

4. *English Folk- and Fairy Tales* edited by Grace Rhys. Ref. C. Th. Lion . . . . . 459

6. Teubner's *School Texts.* Standard English Authors. Leipzig and Berlin, 1915.

10. Carlyle, Selections from *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* and *On Heroes,* Lecture VI. Edited by Charles F. Allan and R. Besser. Ref. C. Th. Lion . . . . . 460

7. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer schulausgaben. English Authors.* Bielefeld und Leipzig.

148 B. George Eliot, *The Mill on the Floss (The Miller's Children).* Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch hrsg. von O. Hallbauer. Ref. O. Glöde . . . . . 461

149 B. John Locke, *On Civil Government.* Für den schulgebrauch ausgewählt und mit anmerkungen versehen von G. Humpf. Ref. O. Glöde . . . . . 461

Digitized by Google

Seite

150 B. *Danger* A Story of English Peril by Conan Doyle, and other Sea Tales by Various Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben und mit anmerkungen versehen von F. H. Schild. Ref. O. Glöde 462

## MISZELLEN.

Die Shakespeare-gedächtnisfeier am 23. April 1916 in Weimar. Von A. Schröer . . . . . 189
Gregor Sarrazin. Von Levin A. Schücking . . . . . 192
Vorstandssitzung des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbands vom 10. Juni 1916. Von K. Koch . . . . . 325
Zu Byrons *English Bards*. Von Gustav Budjuhn . . . . . 464
Kleine mitteilungen . . . . . 197. 326. 464

## VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

Bendz 309.
Björkman 426.
Brie 383.
Brotanek 432.
Budjuhn 464.

Eckhardt 199. 322. 323. 428. 430. 437.
Eichler 17. 142.

Fehr 300.
Franz 146.
Friedrichs 106.

Glöde 449. 450. 457. 458. 461. 462.

Holthausen 327.
Hoops 147. 431. 435.

Jordan 320.

Keller 1.
Koch, J. 359.
—, K. 325.

Lion 443. 446. 448. 451. 452. 454. 455. 456. 459. 460.

Schneider, Arno 164.
Schröer 51. 137. 189.
Schücking 80. 192.
Schulze, O. 445. 447.

Wolff, Max J. 152.

Zachrisson 341.

Digitized by Google

Digitized by Google

Seite

Wagner und Borst, *Lehr- und lesebuch der englischen sprache.* Fünfte auflage, für den elementarunterricht neu bearbeitet. Ref. O. Schulze . . . . . 447

Schulausgaben.

1. Dickmann und Pariselle, *Französische und englische schulbibliothek.* Leipzig, Renger.

180 A. Henty, *Under Drake's Flag. A Tale of the Spanish Main.* Für den schulgebrauch bearbeitet von Rob. Huppertz. Ref. C. Th. Lion . . . . . 448

182 A. Thomas, *Personal Power.* Ausgewählt und für den schulgebrauch erklärt von M. Weyrauch. Ref. O. Glöde . . . . 449

184 A. Stables, *Westward with Columbus.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von F. H. Schild. Ref. O. Glöde 450

3 D. Gardiner, *Historical Biographies* Für den schulgebrauch erklärt von G. Wolpert. 8. auflage. Ref. C. Th. Lion . . . 451

2. Freytags *Sammlung englischer und französischer schriftsteller.* Leipzig, Freytag; Wien, Tempsky.

*Modern English Essays.* Selected and annotated for the Use of Schools by Richard Ackermann. Ref. C. Th. Lion. . . . 452

Dickens, *Selected Chapters from the 'Pickwick Papers'.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Vinzenz Meindl. Ref. C. Th. Lion . . . . . 454

Macleod (Mary), *The Shakespeare Story-Book.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von Franz H. Schild. Ref. C. Th. Lion . . . . . 455

Marryat, *Masterman Ready.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von M. Lederer. Ref. C. Th. Lion 455

Shakespeare, *The Tragedy of King Lear.* Für den schulgebrauch herausgegeben von Georg Kohlmann. Ref. C. Th. Lion . 456

3. Klapperichs *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit.* Berlin und Glogau, C. Flemming, 1901 ff.

71 A und B. *Stanley in Central Africa.* (Chapters from H. M. Stanley's Autobiography.) *The Finding of Livingstone. — Through the Dark Continent. — The Rescue of Emin Pasha.* Ausg. A. Für den schulgebrauch ausgewählt und erklärt von A. Paul. 1915. — Ausg. B. Einleitung und anmerkungen in englischer sprache. Ref. O. Glöde . . . . . 457

4. Mohrbutter und Neumeister, *Französische und englische schullektüre.* Kiel und Leipzig, Lipsius & Tischer.

33 A. *Attractive Novels.* Edited with Notes and Glossary by E. Edert. 1915. Ref. O. Glöde . . . . . 458

5. Ricken und Sieper, *Englische und französische volks- und landeskunde* in fremdsprachigen lesebüchern für höhere schulen. Berlin und München, R. Oldenbourg.

4. *English Folk- and Fairy Tales* edited by Grace Rhys. Ref. C. Th. Lion . . . . . 459

6. Teubner's *School Texts.* Standard English Authors. Leipzig and Berlin, 1915.

10. Carlyle, Selections from *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* and *On Heroes,* Lecture VI. Edited by Charles F. Allan and R. Besser. Ref. C. Th. Lion . . . . . 460

Fortsetzung auf der 4. Umschlagseite.

Digitized by Google

Seite

7. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer schulausgaben. English Authors.* Bielefeld u. Leipzig.

148 B. George Eliot, *The Mill on the Floss (The Miller's Children).* Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch hrsg. von O. Hallbauer. Ref. O. Glöde . . . . . 461

149 B. John Locke, *On Civil Government.* Für den schulgebrauch ausgewählt und mit anmerkungen versehen von G. Humpf. Ref. O. Glöde . . . . . 461

150 B. *Danger!* A Story of English Peril by Conan Doyle, and other Sea Tales by Various Authors. Für den schulgebrauch herausgegeben und mit anmerkungen versehen von F. H. Schild. Ref. O. Glöde . . . . . 462

## Miszellen.

Zu Byrons *English Bards.* Von Gustav Budjuhn . . . . . 464

Kleine mitteilungen . . . . . 464

**Ausgegeben Mitte März 1917.**

VERLAG VON O. R. REISLAND IN LEIPZIG.

# Lesebuch

für den

# Englischen Unterricht und Formenlehre

von

**Dr. O. Boensel,**

Professor an der Realschule vor dem Lübeckertor in Hamburg.

**Achte, veränderte Auflage.**

1915. 18 Bogen. gr. 8°. M. 2.40.

# Spoken English.

Everyday talk with phonetic transcription.

By

**E. T. True,** French and German Master, Harris Academy, Dundee, and **Otto Jespersen,** Ph. D., Professor at the University of Kopenhagen.

**Eighth edition.**

1913. IV und 60 Seiten 8°. M. —.80, kart. M. 1.—.

(Englische Übersetzung und Bearbeitung von Franke, Phrases de tous les jours, englischer Text mit phonetischer Umschreibung.)

## Ergänzungsheft zu »Spoken English«.

Von **Otto Jespersen.**

**Dritte Auflage.**

1910. 4¼ Bogen 8°. M. —.80, kart. M. 1.—.

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg S.-A.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UC Southern Regional Library Facility
A 000 515 315 0

DATE DUE

| | | | |
|---|---|---|---|
| JUL 20 1966 | | | |
| JUL 19 1966 | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| GAYLORD | | | PRINTED IN U.S.A. |

Digitized by Google

Digitized by Google